

UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
DOCTORADO INTERDISCIPLINARIO EN LETRAS Y ARTES EN
AMÉRICA CENTRAL

*REPERTORIOS MUSICALES CON RAÍCES AFRICANAS EN AMÉRICA
CENTRAL. RASGOS PRESENTES EN LA OBRA DE LUIS ENRIQUE
MEJÍA GODOY, WALTER FERGUSON Y RUBÉN BLADES*

Luis Enrique Monge Fernández
Heredia, Costa Rica
Octubre 2014

Tesis sometida a consideración del tribunal examinador del Doctorado
Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con énfasis en Cultura Musical
para optar al grado de Doctorado

Miembros del tribunal examinador

Dr. Carlos Francisco Monge Meza
Representante del Consejo Central de Posgrado

Dra. Anabelle Contreras Castro
Representante del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central

Dr. Raziel Acevedo Álvarez
Director de Tesis

Dr. Igor de Gandarias Iriarte
Lector de Tesis

Dra. Rina Cáceres Gómez
Lectora de Tesis

RESUMEN

Esta investigación aborda el estudio de repertorios musicales centroamericanos con raíces africanas desde los campos de la antropología de la música, sociología de la música, los estudios culturales, estudios afroamericanos, como marco teórico general. Ofrece una panorámica y discusión sobre temas relacionados con la invisibilización de las manifestaciones musicales de origen africano, así como una reseña histórica las poblaciones afrocentroamericanas con sus formas musicales y danzas. Reflexiona sobre las repercusiones del etnocentrismo, eurocentrismo, los procesos de aculturación y transculturación de los afrocentroamericanos, así como los procesos de asimilación y recreación de estilos y repertorios musicales de una América Central pluriétnica, que no ha reconocido ni valorado plenamente la herencia africana desde la era colonial, como elemento importante en la construcción y desarrollo constante de sus distintas construcciones identitarias.

Dentro del marco teórico-musical se ofrece un acercamiento analítico-musical a repertorios de Luis Enrique Mejía Godoy (Nicaragua), Walter Ferguson (Costa Rica) y Rubén Blades (Panamá), creadores musicales con muy diferentes antecedentes y proyección profesional, pero de notable trayectoria e influencia en la cultura musical regional. Se ofrecen definiciones y comparaciones sobre estructuras melódicas, rítmicas, armónicas e instrumentales de dos obras de cada uno, examinando rasgos de africanía en el contexto de interrelaciones entre el Caribe insular, el Caribe centroamericano y el Gran Caribe como fenómeno cultural que abarca gran parte del continente americano.

ÍNDICE GENERAL

MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR	III
RESUMEN.....	v
DESCRIPTORES.....	XIII
CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN	14
1.1. INTRODUCCIÓN.....	15
1.2. RESUMEN DE CAPÍTULOS	19
1.3. JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA	23
1.4. ANTECEDENTES.....	35
1.4.1. RESEÑA BIBLIOGRÁFICA.....	39
1.5. OBJETIVO GENERAL Y OBJETIVOS ESPECÍFICOS	65
1.5.1. OBJETIVO GENERAL.....	65
1.5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	65
CAPÍTULO II. ACERCAMIENTO METODOLÓGICO	66
2.1. PARADIGMA DE INVESTIGACIÓN Y ENFOQUE METODOLÓGICO	67
2.2. SUJETOS DE INFORMACIÓN Y MUESTRA	68
2.3. INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN	69
2.4. ANÁLISIS DE DATOS.....	69
CAPÍTULO III. TERMINOLOGÍA AFRO. ENFOQUES SOBRE LA RACIALIDAD Y LA SUBALTERNIDAD	81
3.1. SOBRE VOCABLOS AFRO Y SUS CONNOTACIONES.....	82
3.2. LA RACIALIZACIÓN COMO IDEOLOGÍA.....	93
3.2.1. SOBRE LA FILOSOFÍA DEL BLANCO “SUPERIOR”	96
3.2.2 MANIFESTACIONES DEL RACISMO EN EL CAMPO DE ESTUDIO	99
3.2.2.1. DEL DISCURSO A LA REALIDAD: RACISMO EN COSTA RICA	100
3.2.2.2 LA DESAFRICANIZACIÓN DE PANAMÁ.....	101
3.2.2.3. ANIMALES SIN LEY EN NICARAGUA	101
3.3. HEGEMONÍAS VERSUS SUBALTERNIDAD Y PERIFERIA	102
CAPÍTULO IV. SOBRE LA COMPLEJIDAD IDEOLÓGICA DE LA CULTURA Y EL ARTE	107
4.1. CONCEPCIÓN SIMBÓLICA DE LA CULTURA	108
4.2. DE LA CULTURA AL ARTE	112

4.3.	¿EXISTE CULTURA QUE NO ES POPULAR?.....	114
4.4.	DIALÉCTICA ANTAGÓNICA ENTRE “MÚSICA CULTA” Y “MÚSICA POPULAR”	119
4.5.	SOBRE LA MÚSICA COMO OBJETO ESTÉTICO.....	123
4.6.	CATEGORÍAS MUSICALES EN TRANSICIÓN.....	126
4.7.	EL DESAFÍO DE LAS MÚSICAS MESTIZAS O MULATAS.....	130
CAPÍTULO V. PRESENCIA Y CULTURA MUSICAL AFRICANAS EN AMÉRICA CENTRAL		135
5.1.	LA GRAN NICOYA	140
5.2.	DIMENSIONES DE LA PRESENCIA AFRICANA EN AMÉRICA CENTRAL	141
5.3.	PUEBLOS AFROCENTROAMERICANOS	143
5.4.	DIVERSIDAD Y HETEROGENEIDAD DE LOS AFRODESCENDIENTES EN LA REGIÓN.....	147
5.5.	LOS GARÍFUNA	153
5.5.1.	MÚSICA Y DANZAS GARÍFUNAS	156
5.5.1.1.	INSTRUMENTOS TRADICIONALES GARÍFUNAS.....	164
5.6.	LOS MISKITOS.....	166
5.6.1.	MÚSICA Y DANZAS MISKITAS	170
5.6.1.1.	INSTRUMENTOS TRADICIONALES MISKITOS	172
5.7.	LOS AFROLIMONENSES	173
5.7.1.	MÚSICA Y DANZAS AFROLIMONENSES.....	176
5.7.1.1.	INSTRUMENTOS TRADICIONALES AFROLIMONENSES	180
5.8.	LOS AFROPANAMEÑOS.....	181
5.8.1.	LOS AFROPANAMEÑOS DEL PERÍODO COLONIAL.....	182
5.8.2.	LOS AFROANTILLANOS DE PANAMÁ.....	184
5.8.3.	MÚSICA Y DANZAS AFROPANAMEÑAS.....	185
5.8.3.1.	MÚSICA Y DANZAS AFROCOLONIALES	185
5.8.3.2.	MÚSICA DE LOS AFROANTILLANOS EN PANAMÁ	190
5.8.3.2.1	EL FENÓMENO DEL REGGAETÓN	191
5.8.3.3.	INSTRUMENTOS TRADICIONALES AFROPANAMEÑOS	193
5.9.	LOS CREOLES.....	195
5.9.1.	LOS CREOLES NICARAGÜENSES	196
5.9.2.	NEGROS DE HABLA INGLESA O ISLEÑOS DE HONDURAS	198
5.9.3.	MÚSICA Y DANZAS CREOLE AFRONICARAGÜENSES	200
5.9.3.1.	INSTRUMENTOS TRADICIONALES CREOLE	202
CAPÍTULO VI. REFLEXIONES SOBRE AFRICANÍA Y SUS IMPLICACIONES MUSICALES EN AMÉRICA		203

6.1.	PANORÁMICA GENERAL DEL PENSAMIENTO Y LOS ESTUDIOS AFROAMERICANISTAS.....	204
6.2.	AFROAMERICANISMO EN TRANSICIÓN AL SIGLO XXI.....	208
6.3.	LA NEGACIÓN DE UN MUNDO MUSICAL AFRICANIZADO	211
6.3.1.	CÓDIGOS MUSICALES DE AFRICANIDAD.....	213
6.3.2.	EL RETORNO DE LA IMPROVISACIÓN.....	219
6.4.	LA TRANSCULTURACIÓN DE RASGOS MUSICALES AFRO EN AMÉRICA CENTRAL..	222
6.4.1.	DANZAS Y SONES AFROIBÉRICOS O AFROCOLONIALES EN MESOAMÉRICA	224
6.4.2.	VILLANCICOS GUINEOS Y NEGRILLOS EN MESOAMÉRICA	230
6.4.3.	¿QUÉ ES EL SON?.....	233
6.4.4.	SONES CENTROAMERICANOS	235
	CAPÍTULO VII. ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO	244
7.1.	ANÁLISIS DE <i>CONGOLÍ CHANGÓ</i>	246
7.2.	ANÁLISIS DE <i>RÍO COCO WANGKI</i>	251
7.3.	ANÁLISIS DE <i>CABIN IN THE WATTA</i>	256
7.4.	ANÁLISIS DE <i>CALLALOO</i>	262
7.5.	ANÁLISIS DE <i>HIPOCRESÍA</i>	269
7.6.	ANÁLISIS DE <i>ERES MI CANCIÓN</i>	274
	CAPÍTULO VIII. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	280
	CAPÍTULO IX. BIBLIOGRAFÍA.....	286
	ANEXOS.....	324

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN N° 1: INVESTINVOLUCRAMIENTO	74
IMAGEN N° 2: ORALIMÚSICA.....	74
IMAGEN N° 2: ESQUEMA DE SANS.....	78
IMAGEN N° 3: MÚSICA Y REPERTORIOS.....	79
IMAGEN N° 4: ESQUEMA CULTURA.....	110
IMAGEN N° 5: ESQUEMA CONCEPTUAL MUSICAL	133
IMAGEN N° 6: MAPA DE MESOAMÉRICA	138
IMAGEN N° 7: GRAN NICOYA.....	141
IMAGEN N° 8: CUADRO ESTADÍSTICO.....	146
IMAGEN N° 9: MAPA DE UBICACIÓN: MISKITOS.....	152
IMAGEN N° 10: MAPA SOCIOLINGÜÍSTICO DE UBICACIÓN: GARÍFUNAS Y CREOLE.	153
IMAGEN N° 11: TAMBORES "SEGUNDA".....	165
IMAGEN N° 12: TAMBOR "PRIMERA"	166
IMAGEN N° 13: TAMBOR CUMBIERO	188
IMAGEN N° 14: TAMBORES TAMBORITO	194
IMAGEN N° 15: MUJER EJECUTANDO UN ALMIREZ.....	194
IMAGEN N° 16: LUIS ENRIQUE MEJÍA GODOY	325
IMAGEN N° 17: WALTER FERGUSON.....	330
IMAGEN N° 18: RUBÉN BLADES	332

ÍNDICE DE FIGURAS MUSICALES

FIGURA MUSICAL 1	157
FIGURA MUSICAL 2	158
FIGURA MUSICAL 3.....	159
FIGURA MUSICAL 4.....	176
FIGURA MUSICAL 5.....	191
FIGURA MUSICAL 6: BAJO DE CHACONA	226
FIGURA MUSICAL 7: EJEMPLO DE ZARABANDA	228
FIGURA MUSICAL 8: VILLANCICO 1.....	232
FIGURA MUSICAL 9: EN PUNTARENAS.....	239
FIGURA MUSICAL 10.....	238
FIGURA MUSICAL 10: PUNTO GUANACASTECO.....	239
FIGURA MUSICAL 11: CABALLITO NICOYANO.....	241
FIGURA MUSICAL 12: RITMO DE <i>BOMBA</i> PUERTORRIQUEÑA.....	255
FIGURA MUSICAL 13: CHA CHIQUI CHA	255
FIGURA MUSICAL 14: PATRÓN DE ACOMPAÑAMIENTO 1. FERGUSON.	261
FIGURA MUSICAL 15: PATRÓN DE ACOMPAÑAMIENTO 2. FERGUSON.	268

ÍNDICE DE GRÁFICOS DE ANÁLISIS MUSICAL

GRÁFICO N° 1: <i>CONGOLÍ CHANGÓ</i>	247
GRÁFICO N° 2: <i>RÍO COCO WANGKI</i>	252
GRÁFICO N° 3: <i>CABIN IN THE WATTA</i>	257
GRÁFICO N° 4: <i>CALLALOO</i>	263
GRÁFICO N° 5: <i>HIPOCRESÍA</i>	270
GRÁFICO N° 6: <i>ERES MI CANCIÓN</i>	275

ÍNDICE DE MELODÍAS

GUÍA MELÓDICA N°. 1: <i>CONGOLÍ CHANGÓ</i>	248
GUÍA MELÓDICA N°. 2: <i>RÍO COCO WANGKI</i>	253
GUÍA MELÓDICA N°. 3: <i>CABIN IN THE WATTA</i>	259
GUÍA MELÓDICA N°. 4: <i>CALLALOO</i>	265
GUÍA MELÓDICA N°. 5: <i>HIPOCRESÍA</i>	271
GUÍA MELÓDICA N°. 6: <i>ERES MI CANCIÓN</i>	276

DESCRIPTORES

- .Teoría y análisis musical.
- .Antropología de la música.
- .Sociología de la música.
- .Estudios culturales.
- .Estudios afroamericanos.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

1.1. INTRODUCCIÓN

Abordar temáticas relacionadas con repertorios y prácticas musicales en América Central, rasgos africanos en las identidades regionales y en la obra de compositores centroamericanos es ubicarse, en primera instancia, en el espacio cultural de múltiples identidades del continente americano, que tiene profundas raíces en un prodigioso mosaico de civilizaciones, migraciones y exilios; un espacio en constante proceso de sincretismo y transculturación de cosmovisiones, formas de expresión y comunicación, lo cual ha resultado en un tejido cultural de enormes repercusiones para el mundo moderno.

Nuestras identidades americanas son un crisol compuesto de elementos indígenas, europeos, africanos, judíos, asiáticos y árabes (Caro, 2008; Pérez, 2010). A pesar de esta imperante realidad pluricultural en toda América, los poderosos intereses expansivos y hegemónicos eurocentristas¹ con su lastre de prejuicios, han cimentado el desconocimiento, la subvaloración, marginación y fetichización de algunas identidades y manifestaciones culturales, como el caso de las indígenas, pero en mayor grado, las afroamericanas (Carvalho, 2003). Esta distorsión fue consolidándose a medida que las relaciones entre las incipientes naciones americanas y los centros industrializados

¹La historia de las sociedades humanas registra una permanente lucha de poder por la supremacía de unas sobre otras. La modernidad surgió como una forma de esa lucha, a partir de la expansión colonialista europea. Se trata de una dominación, una imposición ideológica y cultural: el eurocentrismo. Como perspectiva hegemónica de conocimiento, el eurocentrismo se fundamenta en dos mitos principales: 1) la idea-imagen de la historia de la civilización humana como una trayectoria que parte de un estado de naturaleza y culmina en Europa, y 2) otorgar sentido a las diferencias entre Europa y no-Europa como diferencias de naturaleza (racial) y no de historia del poder. Ambos mitos pueden ser reconocidos, inequívocamente, en el fundamento del evolucionismo y del dualismo, dos de los elementos nucleares del eurocentrismo (Quijano, 2000). Esta construcción de pensamiento fue intensificada y acelerada a través de los medios de comunicación y distintas formas de la industria cultural, proceso que fue denominado el Gran Capital por la llamada Teoría Crítica o Sociología Crítica-Ideológica. Esta teoría tuvo un gran auge durante las décadas de 1960 y 1970 en Europa y América Latina, y surgió a partir de la Escuela de Frankfurt con pensadores como Adorno, Horkheimer, Marcuse y Benjamin (Kellner, 1997; Lander, 2000).

euroestadounidenses, convirtieron a las primeras en sectores denominados periféricos² en el escenario geopolítico y geoeconómico, donde estas relaciones asimétricas fueron históricamente convenidas y pactadas en gran medida por los gobiernos y las élites de poder en las naciones latinoamericanas.

Los eventos históricos y fenómenos socioculturales en América Latina, contextualizados dentro del “mundo moderno” o la “modernidad” (comillas propias)³, deben estudiarse tomando en cuenta las implicaciones y características particulares que el proyecto modernista-eurocentrista ha tenido en toda la región. El expansionismo político-económico de las potencias coloniales europeas del siglo XVI hacia América y el mundo, infligieron heridas a la humanidad todavía abiertas, producto de la implacable explotación de todos los recursos, el genocidio e inhumano comercio tanto de las poblaciones indígenas, como de esclavos africanos. Tal como señala Mignolo (2003:39), “la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad.”

En América Central y el Caribe insular, ese modernismo colonial y los alcances de la esclavitud no se desarrollaron de manera homogénea, y las diferencias a este respecto según países o zonas, son una variable importante en el estudio de formas culturales en general (Meléndez, 1999). Al mismo tiempo, en paradójica asimetría histórica, mientras estas potencias realizaron un incontenible saqueo de las riquezas de América, provocaron -como beneficio colateral en los umbrales de esa llamada “modernidad”- la importación de una enorme riqueza cultural, que en el campo específico de la música significó el enriquecimiento de las prácticas y repertorios

²Raúl Prebisch y Celso Furtado, economistas de la CEPAL, acuñaron el concepto de “Centro-Periferia” para describir la configuración mundial del capitalismo después de la Segunda Guerra Mundial, núcleo principal del carácter histórico del patrón de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, que llegó a ser parte central del nuevo patrón mundial de poder constituido a partir de América. A partir de su enfoque se ha desarrollado la noción de una dualidad centro-periferia, para describir un orden económico mundial integrado por un centro industrial y hegemónico que establece transacciones económicas desiguales con una periferia agrícola y subordinada (Alberti, O’Connel y Paradiso, 2008).

³ Las comillas usadas para ciertos términos en este trabajo son siempre propias de este autor, excepto que se indiquen las fuentes de información.

musicales de todo el continente americano, no sólo con el inmenso bagaje musical occidental, sino también con instrumentos, formas, texturas y estéticas sonoras de origen africano.

Los estados y pueblos centroamericanos son un espacio sociocultural entramado en una estructura de economías subalternas. Siempre han sido codependientes de la colonialidad europea, y posteriormente euro-estadounidense (Tinelli, 2008). Aún bajo estas condiciones, los procesos de transculturación y aculturación en América Central evidencian elementos y matices propios de la región, y en el caso particular que nos incumbe aquí, en todas las formas culturales de origen o con rasgos africanos. Sin embargo, una de las secuelas de esa colonialidad ha sido la prolongada exclusión de este rico bagaje afrocentroamericano, tanto de la institucionalidad educativa como del discurso oficial de nuestras identidades (Ramírez, 2009).

En América Latina la valoración y decodificación sistemática de la herencia *afro* empezó hasta la segunda mitad del siglo XX (Lechini, 2008; Agudelo, 2011), cuando las academias y los estudios históricos del continente reconocieron la necesidad de revisar y replantear la percepción tradicional que había prevalecido sobre las culturas africanas en general y las afroamericanas que aquí nos ocupan. Conforme al desarrollo de las ciencias etnológicas y las ciencias de la cultura se comenzaron a estudiar las dimensiones y amplias repercusiones de las culturas musicales afroamericanas, más allá de ritmos y tambores.

Ante este panorama se plantean interrogantes como: ¿Cuáles son los rasgos *afro* que se encuentran en los repertorios bajo estudio en esta investigación y qué procesos han llevado a la incorporación de dichos rasgos? ¿Qué repercusiones ha tenido la modernidad colonial y postcolonial en el desarrollo de las culturas musicales marginales de América Central, particularmente las de herencia africana? ¿Por qué y cómo debe integrarse este bagaje cultural en el discurso identitario general de la región?

Dar respuesta a estas interrogantes es una tarea permanente para la investigación y el pensamiento regionales, pues se trata de transformaciones

constantes. Más allá de cualquier ideologismo, el estudiar y comprender estos procesos fortalecerá un espíritu de autovaloración y autorreconocimiento, elementos todavía bastante ausentes en la idiosincrasia, en el imaginario colectivo del individuo y las sociedades centroamericanas (Arias, 1999; Casaús, 2007). Esto a su vez fortalecerá las industrias culturales en el Istmo que representan un factor sustancial para el progreso humano.

En el marco de los estudios afroamericanos, los llamados estudios culturales, con herramientas de la sociología y antropología de la cultura, y desde luego de las ciencias musicales, esta investigación dirige su foco principal a las raíces o rasgos *afro* con matices regionales centroamericanos, presentes en los repertorios de tres cantautores: Luis Enrique Mejía Godoy, Walter Ferguson y Rubén Blades. Este autor está completamente consciente del atrevido proyecto, pues la escasísima bibliografía, así como la fase emergente de nuestra América Central en esas áreas del conocimiento, son realidades que pueden hacer vulnerable cualquier acercamiento teórico-ideológico. Debido a esta incipiente situación, en este documento se incluye una abundancia de citas de referencia, con el objetivo de evitar la retórica ambigua y el discurso personal. Con todo, las reflexiones, apreciaciones y conclusiones aquí plasmadas surgen de convicciones bien razonadas, y de una genuina pasión por la valiosa herencia africana en nuestros pueblos.

Para este proyecto el autor se sustenta también en la propia experiencia escénico-musical con repertorios y artistas afroamericanos y africanos, la composición musical con elementos de herencia *afro*, así como la formación académica de muchos años en distintas partes de América y Europa. A toda afirmación y conclusión se le ha procurado dar el más sólido fundamento, sin que se pretenda establecer con manías positivistas o estructuralistas, un modelo epistémico, hermenéutico o socioestético para el abordaje de las músicas afrocentroamericanas. Está muy claro que el estudio sobre los rasgos *afro* en las culturas musicales de América Central se encuentra en una fase muy primaria.

Se presenta, entonces, este trabajo como una manifestación de la conciencia sobre la responsabilidad que recae en los artistas y académicos centroamericanos, a saber, estudiar, teorizar y documentar acerca de los fenómenos socioculturales del Istmo. En este caso particular, se procura contribuir a la construcción de nuestra propia epistemología en los campos de la musicología y la antropología musical. Y dentro de estos campos, es indispensable e impostergable la investigación y valoración de la africanía como herencia y tejido vivo que van enriqueciendo nuestras culturas e identidades día con día.

Si bien en el caso particular de este trabajo, el objeto de estudio se enmarca dentro de los estudios afroamericanos, el autor propone todo este material como insumo para la investigación en el campo de los estudios sobre cultura y ciencias musicales de todos los ámbitos y épocas en América Central. El enfoque de esta investigación ha sido interdisciplinario, transdisciplinario e inclusivo de todas nuestras identidades y herencias, pues sólo así podremos subir al podio de la diversidad cultural mundial con voz y recursos epistémicos propios.

1.2. RESUMEN

Este documento está estructurado en nueve capítulos y tres anexos. Se realizó una amplísima lectura de textos, un profundo trabajo de investigación, así como la audición de una enorme cantidad de grabaciones musicales. Se realizó el análisis musical de seis canciones en total, dos de cada uno de los cantautores: Luis Enrique Mejía Godoy (Nicaragua), Walter Ferguson (Costa Rica) y Rubén Blades (Panamá). Se obtuvieron los archivos de distintas entrevistas realizadas a los mismos, y en el caso específico de Ferguson, se logró realizar una entrevista personal.

El Capítulo I abarca: Introducción, Justificación y Relevancia, Antecedentes, Reseña bibliográfica y Objetivos. En Antecedentes se llama la atención a la escasísima bibliografía que existe sobre el temáticas regionales directamente relacionadas con esta investigación, pero a la vez se mencionan diez trabajos que son una referencia

obligatoria para la herencia musical *afro* en América Central. En la Reseña bibliográfica no sólo se resumen los aspectos más importantes de dieciséis obras que aportan significativamente a esta investigación, sino que se hacen reflexiones sobre la relación de sus postulados y enfoques con el objeto de estudio.

El Capítulo II presenta el Acercamiento Metodológico de la investigación. Se explican los aspectos metodológicos a partir de cuatro componentes:

- .-Paradigma y enfoque metodológico.
- .-Sujetos de información y muestra.
- .-Instrumentos para la recolección de información.
- .-Análisis de datos.

En el Análisis de datos se detallan las fuentes de información y la sistematización del proceso en tres fases.

El Capítulo III, titulado Terminología *Afro*, hace reflexiones sobre las distintas connotaciones que tienen los vocablos con el prefijo *afro* y los términos que procuran definir la africanía. Presenta enfoques sobre la racialidad y la subalternidad; expone los postulados y las aberraciones de una ideología de la racialidad, que ha proliferado como un virus ideológico occidental. Se examina cómo este virus ha infectado la psicología colectiva desde el siglo XVI, ha viciado las relaciones sociales con supuestos de superioridad biológica científicamente infundados, pero que todavía ocasionan efectos residuales. Se exponen también las estrategias utilizadas por los centros hegemónicos para justificar el racismo y la explotación de recursos humanos y materiales, como también las estrategias para imponer los proyectos colonialistas en la región y someter los países del Istmo a la subalternidad económica, política y cultural.

El Capítulo IV, titulado Sobre la complejidad ideológica de la cultura y el arte, aborda la epistemología occidental sobre cultura y arte, arte “culto” y arte “popular”, música “culto” y música “popular”. Se cuestiona la dicotomía de estos opuestos a la luz de los acercamientos fenomenológicos al arte, de las manifestaciones contemporáneas de carácter performático y de la integración de diversos ámbitos estéticos, como

resultado de enfoques teórico-antropológicos más inclusivos. También se expone la caducidad de esos opuestos, por las redefiniciones que exigen las nuevas tecnologías de la comunicación y las industrias culturales mediatizadas. Se fundamenta la tesis de que dicha dicotomía ignora tanto los códigos estéticos como las realidades sociales, culturales e históricas de América en general, y en particular de América Central.

El Capítulo V, presenta una síntesis histórica de los antecedentes y alcances de la presencia africana en América Central. Nos introduce al diverso mundo de las comunidades afrocentroamericanas, con una compacta reseña del perfil étnico-histórico, geográfico y musical de cada una de ellas. La descripción incluye los estilos e instrumentos musicales así como las danzas principales de cada uno de los pueblos afrocentroamericanos más representativos: los garífuna, los negros de la bahía en Honduras, los creole afronicaragüenses, los miskitos, los afrolimonenses, los afropanameños del período colonial y los panameños afrocaribeños.

El Capítulo VI, titulado Reflexiones sobre africanía y sus implicaciones musicales en América, aborda los principales enfoques de los estudios afroamericanistas. Expone algunas de las tesis más representativas en relación con la herencia *afro* en nuestras construcciones identitarias y reflexiona sobre la negación de la misma. Introduce a los aspectos esenciales del pensamiento de musicólogos y antropólogos musicales como Fernando Ortiz, Leonardo Acosta, Olly Wilson y Willie Anku, Francis Bebey. Hace observaciones sobre los rasgos *afro* en los repertorios musicales de América en general, específicamente en las formas musicales centroamericanas de épocas coloniales donde encontramos esos rasgos, como la *chacóna*, la *zarabanada*, los *villancicos de “negros”*, y en los *sones* centroamericanos que han evolucionado como formas más mestizas y más representativas de los repertorios regionales.

El Capítulo VII contiene el análisis musical de las obras:

.- *Congolí Shangó y Río Coco Wangki* (Mejía Godoy).

.- *Cabin in the wata y Callaloo* (Ferguson).

.-*Eres mi canción* (Ayala)⁴ e *Hipocresía* (Blades).

El análisis estudia la estructura general, armónica, melódica y rítmica, y se hacen las anotaciones respectivas sobre los rasgos *afro* en los ejemplos, así como algunas interrelaciones entre las obras mismas. Se incluyen las letras de las canciones.

El Capítulo VIII presenta las conclusiones y recomendaciones que responden a los objetivos planteados. Las conclusiones principales giran en torno a los rasgos *afro* encontrados en el repertorio bajo estudio, las relaciones entre sí, las complejas transculturaciones que evidencian, los elementos estructurales comunes, y se concluye que existen acentos regionales en ellos. Se recomienda la exploración de la herramienta conceptual denominada por el autor oralimúsica y el ejercicio transdisciplinario en una agenda de temas relacionados con la musicología, la antropología y sociología de la música.

Capítulo IX contiene la bibliografía y las referencias consultadas. El registro de las fuentes de información en este capítulo se ofrece de forma separada, primero los textos impresos y después los disponibles en internet. El registro completo es muy abundante y abarca textos sobre todas las subáreas de las ciencias musicales; sociología, antropología, filosofía e historia de la cultura; estética y semiótica; historia de América, particularmente de América Central; y gran diversidad de temáticas de las que se ocupan los estudios afroamericanos, culturales y subalternos. También están registrados sitios internet específicamente consultados para obtener información biográfica, autobiográfica y entrevistas realizadas a los cantautores bajo estudio.

Al final de este documento se presentan tres **Anexos** que ofrecen reseñas biográficas y discografías completas de cada cantautor. En el caso de Rubén Blades se incluye una filmografía.

⁴ Ver apartado 2.2. Análisis de datos sobre la escogencia de una obra cuya autoría no es de Blades.

1.3. JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA

Esta investigación procura contribuir, desde el campo de la cultura musical, a dos complejos temáticos. Por un lado se trata de la comprensión de las funciones y relaciones de poder, como factores determinantes para el desarrollo del pensamiento y conocimiento endógenos en las naciones de América Central. Esto es de enorme significado, dada la visión eurocéntrica que ha condicionado la mayor parte de las construcciones epistémicas, filosóficas, culturales y religiosas de esta región; una visión que ha impuesto paradigmas y parámetros a menudo incompatibles con, o que distorsionan las distintas realidades sociohistóricas y socioculturales de nuestra región y de América Latina en general. Dicho de otra manera, se enfrenta aquí a la colonialidad del poder y del saber, con la lucha por la descolonización económica, social, cultural y epistémica (Mignolo, 2003; Acosta, 1982).

Por otro lado, se ofrece un aporte al conocimiento acerca de los repertorios musicales denominados “populares” y sus vínculos con las prácticas musicales de los afrocentroamericanos dentro del gran contexto sociocultural del Caribe. Esto es crucial, pues los estudios sobre historia y cultura musical caribeña suelen concentrarse principalmente en el Caribe insular, o en el denominado Caribe urbano, lo cual no sólo ha contribuido a la invisibilización del Caribe continental centroamericano y sus poblaciones afrodescendientes costeñas, sino también al desconocimiento de su riqueza cultural e influencia en todo el quehacer musical de Centroamérica como región.

Las referencias y afirmaciones en este documento sobre los alcances del eurocentrismo no han sido filtradas por ideologías políticas, ni afectaciones nacionalistas o regionalistas; mucho menos por un activismo académico que pretenda resistir o negar los ineludibles y estrechos lazos de nuestras naciones americanas con el “viejo continente”. Los americanos estamos completamente insertos en la historia de Occidente, en el registro de los acontecimientos de las naciones europeas. Pero es un hecho que la globalización en curso significa, entre otras cosas, la culminación de un

proceso que comenzó con la constitución de América y del capitalismo colonial moderno y eurocentrado, como un nuevo patrón de poder mundial, lo cual no puede ser ignorado al abordar las temáticas culturales en general. Por ello, esta investigación evidencia las estrategias y el ejercicio del poder de los centros hegemónicos, que en gran parte explican la predominancia o invisibilidad, la valoración o negación de unas u otras manifestaciones culturales, en este caso particular, musicales.

Las definiciones y los acercamientos antropológicos a la cultura de un modo u otro dejaron de lado la cuestión del poder (Carvalho, 2003). En este contexto de las ciencias de la cultura, los estudios culturales⁵ se han presentado como un reto a la antropología. Carvalho (op.cit.) explica las connotaciones de los estudios culturales:

“...Estos se enfrentan más fácilmente a los medios de comunicación, es decir, al circuito simbólico creado como mercancía -video, el video-clip, cine, revistas, periódicos internet, softwares, diseño informático-, y al entero universo de la producción cultural mediática, y por ello la cuestión del poder se vuelve mucho más relevante y evidente” (p. 1).

Los estudios culturales incorporan la dimensión del poder, que es constitutiva de la lucha de las comunidades afroamericanas por preservar ese legado de los ancestros africanos y sus rituales, en una estructura que sería, en realidad, de contra-poder, de resistencia a la europeización verticalmente impuesta por el sistema colonial. En este contexto, las músicas afroamericanas en general son manifestaciones originadas

⁵No existe todavía consenso en cuanto a la definición de los estudios culturales, los cuales en sí no son una disciplina; emergieron en la segunda mitad del siglo XX como una forma de enfrentar los desafíos de comprender los fenómenos de una sociedad en rápida y continua transformación, así como darles una lectura que no es posible desde los marcos disciplinarios (Mattelart y Neveu, 2004). En el mapa de los estudios culturales se encuentran los trabajos pioneros de Raymond Williams y Stuart Hall en la llamada Escuela de Birmingham; el impacto que Adorno, Horkheimer, Marcuse, Benjamin, entre otros, de la llamada Escuela de Frankfurt, tuvieron en intelectuales estadounidenses como Bettelheim, Janowitz y Jameson (Kellner, 1997), así como en los estudios culturales latinoamericanistas de Yúdice, Barbero, García-Canclini, y Morales, entre otros (Yúdice, 2002).

dentro de comunidades afrodescendientes, que componen todavía hoy muchas de los sectores sociales subalternos más pobres de las Américas.

Por otro lado, una crisis de representación ha afectado el estudio mismo de las formas culturales durante los últimos treinta años, y con ello a muchas disciplinas como la historia, la literatura, la musicología, la antropología, la sociología y los estudios de la comunicación (Rausell, 1999). Aunque la dimensión del poder es constitutiva de los procesos culturales, la etnomusicología⁶ no había asimilado esa dimensión en sus teorías de la cultura. En los repertorios bajo estudio de esta investigación se analizan aspectos teórico-musicales y de construcción identitaria a la luz de las hegemonías del poder (Nettl, 2003).

Por ejemplo, la fetichización es uno de los obstáculos para una epistemología y musicología consistente acerca de las culturas musicales afroamericanas, pues la música *afro* entra en el mundo occidental gradualmente como un fetiche cultural (Carvalho, op.cit.). Las expresiones artístico-musicales afroamericanas se asocian de manera unifocal con la fiesta, el baile, la corporalidad, la alegría, el primitivismo y la magia. La suma de esos estereotipos ignora dos cosas: a) que la base comunitaria de esas culturas es en parte socio-marginal dentro de un complejo contexto de lucha de supervivencias identitarias, y b) que los elementos estructurales y las estéticas musicales *afro* no pueden ser estudiados ni valorados con las mismas herramientas de la musicología y la antropología musical utilizadas para las culturas musicales occidentales denominadas “clásicas”, “cultas” o “académicas”.

⁶Para los propósitos de esta investigación, la etnomusicología es el estudio de la música en su contexto social y cultural. El objeto último de estudio para los etnomusicólogos es, por encima de lo referente al sonido y la estructura de la música misma, su función social, cómo es percibida y evaluada por la propia sociedad, quién la produce, cómo se eligen y forman sus intérpretes, para quién tocan y con qué propósito. La etnomusicología es por lo tanto una rama de la antropología social y podemos también referirnos a ella como antropología de la música (Reynoso, 2006).

Así, la fetichización desconfigura la genética y evolución sociomusicales del bagaje musical *afro* (Ochoa, 2002; Mato, 2004), mientras el primitivismo y la marginalidad son fenómenos de ruptura posmodernista que han transformado la hegemonía cultural occidental (Hall, 2003). Los repertorios aquí seleccionados son, como toda creación musical, textos de naturaleza social, cuyos rasgos *afro* surgen en mayor o menor grado dentro de un contexto de marginalidad o resistencia a los poderes hegemónicos. Por lo tanto, este trabajo aborda el tema sin ignorar esa realidad, pero a la vez plantea la necesidad de un ejercicio analítico y musicológico libre de tales fetiches y estigmas tanto socioculturales como estéticos, hasta ahora adheridos a los códigos *afro*.

Ahora bien, no podemos pasar por alto que los códigos o elementos semiológicos y socioestéticos en las músicas de África, transferidos a América, son indisolubles del binomio danza-música. Esta simbiosis obliga a ubicarse en una dimensión específica para el estudio de las manifestaciones artístico-musicales de herencia africana. No obstante, es evidente que se trata de un juego de miradas que van y vienen de la africanía musical y las africanías en general de América Latina hacia los Estados Unidos y los países ricos de Europa, o sea, para los centros hegemónicos del mundo occidental, cuya industria del entretenimiento consume y exige el “producto” en esa presentación. Los repertorios y estilos musicales también van de Afroamérica a África, como un fenómeno cultural de retorno.

Carvalho (op.cit.) anota una reflexión que sintetiza muy bien la relación fetichista con los centros hegemónicos:

“...Esa mirada de afuera es revertida en el interior de la comunidad, que también se ve entonces a partir de ese punto de vista fetichista. Eso es lo que lleva entonces a que muchas de las tradiciones musicales que habían sido conservadas, mantenidas como un cristal (parecidas a las escuelas de música, el equivalente del Mozart y del Beethoven en el interior de esas comunidades), con su jerarquía propia, debe rehacerse a partir de

esas nuevas miradas, de esas nuevas audiciones de dichas tradiciones. La recepción de esa música está teñida de presupuestos y expectativas de relaciones raciales y de género: el músico negro, la bailarina negra” (p. 4).

La percepción fetichista, banalizadora y racializada de esas expectativas que menciona Carvalho (loc.cit), ha contribuido al desconocimiento de la inmensa variedad y la verdadera esencia artística de prácticas musicales africanas y su influencia en las músicas de América. Por ejemplo, un sobresaliente aspecto de las culturas musicales africanas, enraizado en América, es su intenso espíritu performativo y colectivo, relacionado con su naturaleza funcional y dancística. (Acosta, 1982; Onwuekwe, 2006).

La naturaleza del evento performativo también está presente en las manifestaciones musicales de casi todas las culturas no-occidentales, incluso ancestrales europeas, donde existen dinámicas de participación colectiva, espontáneas o codificadas, entre ejecutantes y espectadores. No obstante, en el contexto africano se trata de una intensidad y fuerza de cohesión artístico-escénica que, en forma transculturada, está presente en la mayor parte de las músicas americanas y los códigos performativos están presentes en los repertorios aquí estudiados.

Este espíritu o carácter performativo, preservador de la naturaleza vivencial colectiva y participativa de las manifestaciones musicales, es quizás la más impresionante fuerza de evolución y revolución culturales de la historia moderna en suelos americanos. Esta investigación abre un espacio de reflexión crítica precisamente sobre una forma de ritualización, impuesta por la hegemonía occidental: lo “culto” en la música. Esta ritualización de “lo culto” ha suprimido el espíritu colectivo del evento musical, con lo cual se han distorsionado también la esencia y las dimensiones de lo *afro* en la música.

En cuanto al desarrollo y la legitimación de las culturas e identidades musicales en el continente americano, se ha ido navegando entre distintas mareas. Por un lado ha sido muy fuerte la corriente de la aculturación eurocéntrica (Quijano, 2000), con la

consecuente subvaloración de las identidades americanas transculturadas, y por otro lado, la incursión gradual de las industrias culturales aliadas con las nuevas tecnologías y los recursos multimediáticos, ha producido un reflujo de la creatividad, producción y proyección en redes culturales muy particulares, que reivindican y exaltan la inter, trans y multiculturalidad de nuestras identidades musicales, dando paso a la configuración de una supercultura⁷ (Lull, 2011).

Durante mucho tiempo la riqueza antropológico-artística *afro* ha sido excluida de los programas oficiales de educación⁸, y a pesar de esa negación-exclusión, la africanía se manifiesta inequívocamente como elemento constituyente de las sociedades *sui generis* no sólo de América Central, sino de toda América (Ramírez, 2009; Ministerio de Educación Nacional, Colombia, 2002). La herencia de los pueblos afrodescendientes no sólo es patrimonio de quienes descienden de africanos o cuyos rasgos físicos revelan lazos ininterrumpidos con África. El componente *afro* constituye una parte integral de toda la sociedad en cada una de las jóvenes naciones de América Latina y el Caribe (Walker, 2001).

El reconocimiento y estudio por parte de entidades gubernamentales, institucionales y académicas de las naciones americanas acerca de los elementos de origen africano en nuestra composición étnico-cultural, ha permitido “descubrir” que el

⁷ Lull expone la tesis de una supercultura como “la matriz cultural que los individuos crean para sí mismos en un mundo donde el acceso a recursos culturales ‘distantes’ se ha expandido de manera considerable.” Se trata de “recursos culturales tradicionales o ‘cercaños’, así como valores y prácticas sociales característicos de las culturas ‘locales’ tal como son aprendidos y reproducidos por individuos y grupos. Según Lull, “la esencia de la supercultura reside en las interfaces dinámicas que relacionan y median las esferas culturales existentes. Hoy las personas fusionan de manera rutinaria lo cercano con lo lejano, lo tradicional con lo nuevo y lo relativamente no mediado con lo multimediado, para crear material expansivo y mundos discursivos que transforman la experiencia de vida y reconfiguran radicalmente el significado del espacio cultural.” (Lull, 2011:1,2)

⁸A propósito de programas de educación, este investigador considera necesario resistir con toda vehemencia la manipuladora posición de los grupos hegemónicos de la cultura oficial en la mayoría de las naciones americanas, cuyo conveniente y simplificado discurso reduccionista, pretende explicar las identidades de América como un entrecruzamiento de indios, negros y blancos, registrado en un “libro de la patria” a manera de añejo *pastiche* de razas, pero donde la herencia africana como valor humano y cultural, fue por mucho tiempo excluida. No podemos seguir adormecidos en esa narcosis sociohistórica colonialista, pues las identidades son predominantemente sociales, cambiantes, y producto de todas las raíces que contienen.

bagaje cultural de origen africano corre por las venas de nuestros cuerpos culturales, sea en manifestaciones religiosas o espirituales, las lenguas creole, los vocablos africanos incorporados al inglés, al español, al portugués, en la gastronomía, la música y bailes tradicionales en cada uno de los países americanos.

Al elegir repertorios de los cantautores Mejía Godoy, Ferguson y Blades con el propósito de construir conocimiento sobre raíces africanas en la música de América Central, esta investigación responde a dos planteamientos y razonamientos básicos. Por un lado, el programa de estudios de posgrado en que se suscribe este trabajo establece el requisito de investigar sobre cultura musical relacionada con dos o más países de la región, y los repertorios aquí seleccionados abarcan culturas musicales de Nicaragua, Costa Rica y Panamá. Por otro lado, el notable grado de reconocimiento y proyección que han logrado estos cantautores con su obra, tejida con fibras de origen africano, junto con su aporte a la cultura musical regional, merecen el acercamiento teórico-académico.

Este autor desea subrayar que la historia cultural de las naciones centroamericanas arrastra un crítico déficit de información, estudio y documentación sobre las prácticas y repertorios musicales de los pueblos afrodescendientes, de su función como agentes transmisores y transformadores de músicas caribeño-insulares, y de su influencia en el paisaje musical regional (Ramírez, op.cit.). Si bien este complejo temático va mucho más allá del objeto y campo de estudios específicos de este trabajo, algunos de esos aspectos necesariamente se analizarán y contrastarán en su función de variables o coincidencias en los repertorios seleccionados.

El objeto de estudio ha sido abordado con enfoques transdisciplinarios⁹. Se produce un diálogo entre distintos contextos, procesos culturales y sociomusicales, y

⁹Sin afán de enredarse en la discusión sobre lo interdisciplinario y lo transdisciplinario, esta investigación usa procedimientos y establece conexiones que metodológica y epistemológicamente adquieren carácter transdisciplinario. La complejidad del mundo en que vivimos nos obliga a valorar los fenómenos como interconectados. Los hechos y las situaciones a nivel físico, biológico, social, psicológico y estético no actúan sino interactúan recíprocamente. La descripción del mundo, las transformaciones y fenómenos que experimentamos, y la velocidad con que suceden, exigen una nueva forma de valoración desde una

con ello se procuran ofrecer conclusiones más sólidas, comprensivas y esclarecedoras. Este investigador se sustenta en una experiencia artístico-académica y una carrera en los campos de la interpretación, composición y pedagogía, que incluye experiencia escénico-musical en muy diversos repertorios, incluidos los de herencia *afro*. Con el uso de herramientas de la musicología, la antropología musical y los estudios culturales, se realiza un acercamiento específico a los rasgos o los elementos *afro* contenidos en la obra de los cantautores seleccionados.

¿Por qué un investigador “de afuera” estudia aspectos musicales de herencia *afro*? La pregunta se hace necesaria, a la luz de los conceptos de Duncan recogidos en la entrevista realizada por Manzari (2002):

“Hay tres perspectivas sobre Limón y el Caribe Continental. Uno es desde afuera con autores como Joaquín Beleño de Panamá, y un Joaquín Gutiérrez de Costa Rica. Es la perspectiva de gente que escribe sobre el negro y sobre la cultura creole caribeña con la mirada del hispano mestizo típico, cargado de eurofilia, vale decir, alienado por la cultura europea a la cual sobrevaloriza, mientras minimiza, denigra o "folcloriza" a la cultura local. Es una mirada desde la curiosidad, un enfoque de "lo exótico", con el esquema civilización-barbarie. La segunda mirada, el segundo enfoque de la cuestión es desde adentro, desde la perspectiva del propio creole caribeño. Y aquí concurren autores como Carlos Guillermo Wilson de Panamá o Shirley Campbell y Delia McDonald de Costa Rica cuyos enfoques parten de la experiencia como afrodescendientes. Y entre estos dos extremos encontramos la tercera perspectiva, la de los que se criaron, los que convivieron, los que han tenido un proceso de inmersión en la cultura caribeña. Entonces sin ser afrodescendientes escriben sobre el tema. Hay mucho de vivencia en ellos. En este grupo habría que situar a

perspectiva más amplia, replanteando la forma de pensar hacia nuevos paradigmas capaces de interpretar la realidad actual (Pérez y Setién, 2012).

Abel Pacheco y a Anacristina. Pero la obra de esta última se atreve más. No se trata aquí de pequeñas pinceladas, se mete al interior de la sociedad y nos da una perspectiva analítica, constructiva, sin perder jamás su condición de obra de arte” (p.88).

Este autor concuerda con la panorámica de Duncan (ídem), y en este sentido no existen pretensiones de competir con las indispensables lecturas endógenas sobre toda temática *afro*. Al mismo tiempo, no se pueden desestimar las lecturas exógenas en el ejercicio de la investigación, pues la validez de éstas ha quedado demostrada históricamente. El ejercicio teórico y antropológico musical de esta investigación se mantiene al margen de hacer postulados propios sobre las temáticas de raza, racismo, así como sobre las identidades mismas de las personas y comunidades afrocentroamericanas. De hecho, este autor apuesta por trascender la noción de “raza” y de lo *afro*, pues arrastran una connotación etnicista. Por otro lado, el abordaje académico de temáticas *afro*, correlativas a la música en este caso, busca establecer los aspectos estructurales de los repertorios bajo estudio, y comprenderlos en sus respectivos contextos sociohistóricos y socioculturales.

En última instancia, ante las perspectivas que establece Duncan (ídem), si tuviera que admitir alguna ubicación por las posturas y conclusiones aquí expresadas alrededor de la temática *afro*, con toda convicción este autor afirmarí­a pertenecer a la tercera perspectiva, pues ha tenido una prolongada convivencia escénica con artistas afroamericanos y afrodescendientes de otras latitudes, un constante ejercicio reflexivo sobre la herencia africana, y ha acumulado tanto lecturas documentales como vivencias personales alrededor de dicha herencia más allá de lo estrictamente musical.

El perfil artístico de cada uno de los cantautores objeto de estudio muestra enormes diferencias, que van desde antecedentes, proyección, públicos, vínculos mediáticos, hasta producción fonográfica y audiovisual. Los repertorios de Mejía Godoy y Blades son de carácter más urbano, mediatizado y dinamizados por activismo político; los de Ferguson, aunque recrean un relato de contenido social y político, son

de carácter más rural, menos mediatizado y están desligados de todo tipo de activismo. Sin embargo, en los tres repertorios se cruzan relevantes características identitarias de la región, tanto en la canción como texto y relato social, así como en la elaboración de estructuras musicales. Esas características, junto con los códigos de afro-sonoridad que escuchamos en sus repertorios, constituyen uno de los fundamentos para realizar una selección de sus obras como corpus analítico-musical de esta investigación.

Los tres cantautores han sido acreedores de reconocimientos y premios¹⁰, han ejercido una influencia significativa en otros compositores y autores musicales de distintas generaciones, y su vigencia como protagonistas de la escena musical centroamericana merece un abordaje analítico-musical endógeno. En este sentido, el estudio de estos repertorios, cuyo impacto cultural los ha hecho representativos del área centroamericana, pretende no sólo aportar al conocimiento y a la valoración de los mismos, sino a continuar rompiendo barreras epistemológicas, sociohistóricas, económicas y etnocéntricas, que han retrasado, acaso impedido, una concepción más orgánica de la centroamericanidad.

El escritor guatemalteco, Arturo Arias (1999) hace una lectura del contexto en que nos encontramos los centroamericanos respecto a la visibilización e identificación de nuestra centroamericanidad como tal:

“La enormidad de la tarea por hacerse queda frente a nuestros ojos. Por un lado, crear una historiografía adecuada, un corpus analítico sólido que dialogue con la producción de sentido en la región. Por el otro, probarle al

¹⁰ En criterio de este autor existe una cierta contradicción o ambivalencia en cuanto a la validación, sea de un compositor, intérprete o cantautor, por medio de estructuras culturales hegemónicas euroestadounidenses. En este caso se trata de los premios *Grammy*, que responden a los intereses de la industria musical moderna, sustentada en las estrategias de *marketing* globalizado y en los grandes capitales acaparados por unas cuantas empresas, cuyo objetivo no es impulsar la diversidad estético-sonora, los valores musicales ni la inclusión social. Sin embargo, esta investigación no pretende debatir sobre las relaciones de los cantautores con esa industria o sus agentes, que representan, en la mayoría de los casos, la fórmula para obtener el patrocinio y la difusión que garantizan un alto nivel de promoción y colocación en el mercado internacional de la música.

mundo que el sujeto centroamericano existe, que no está pintado en la pared. A la vez preocuparse de que cuando ocasionalmente “nos descubren”, no saqueen nuestras riquezas y se las lleven a centros hegemónicos de decisión cultural donde se exhiba nuestra subjetividad con rótulos ajenos, o bien desaparezcamos bajo el volcán de escombros de las homogenizaciones o generalizaciones peripatéticas que se supone explican la naturaleza de la cultura latinoamericana, Centroamérica incluida por inferencia. Es una tarea compleja pero no imposible. De allí que su elaboración requiera de múltiples acercamientos y de múltiples participantes. Sabemos que no existen últimas palabras. En este caso estamos balbuceando las primeras” (pp. 25, 26).

Al “balbucear esas primeras palabras”, como anota Arias (loc.cit.), no se puede continuar excluyendo la sustancial participación del afrodescendiente en el desarrollo de culturas, idiosincrasias, imaginarios y expresiones artísticas de América Central, donde el Caribe no es sólo la marginal zona atlántica de nuestras naciones, sino una dimensión histórica, sociocultural y artística que forma parte de nuestra construcción identitaria.

A este respecto, Menjívar (2006), sustentado en la historiadora costarricense Rina Cáceres (2001) señala:

“...en países de la Región Centroamericana, como Costa Rica, donde la cultura hegemónica ha tratado de obviar, minimizar o distorsionar el aporte de la población afro-descendiente, entender el Caribe es fundamental. Esto, en la medida que la población afro-descendiente ha hecho un aporte fundamental a la sociedades centroamericanas, tanto a partir de su primera diáspora durante la época colonial, como en la segunda diáspora iniciada a finales del siglo XIX” (p.3).

Para enfrentar esa cultura hegemónica que menciona Cáceres (ídem), no cabe la menor duda entonces de que el estudio, la comprensión y validación de las múltiples culturas y repertorios musicales en América Central, entre ellas las de origen o acento afrocaribeño, deben ser parte de un proyecto permanente. Sólo con el reconocimiento de la composición pluriétnica y multicultural de nuestras naciones, podremos fortalecer nuestras identidades, nuestra organización social, nuestros sistemas económicos, y lograr una posición de credibilidad como interlocutores culturales en el escenario mundial, como ya se señaló en la introducción de este trabajo.

Esta investigación suma esfuerzos por alcanzar un autoreconocimiento más acorde con nuestra diversidad cultural, y un certero posicionamiento de nuestro quehacer musical en el conglomerado de regiones y culturas del mundo, más allá de las coyunturas socioeconómicas de la subalternidad, marginalidad, y del rampante mercantilismo que mueve la mega-industria musical de hoy. De manera que, al sumarlo todo, esta investigación procura paliar la escasez de estudios sobre la cultura musical de América Central, abrir nuevos espacios, tanto en el campo de los estudios regionales sobre la herencia *afro* en nuestras culturas musicales, así como en el ejercicio inter y transdisciplinario entre áreas y subáreas de conocimiento. Por ejemplo, las ciencias de la cultura, la sociología y la antropología de la música, entre otras, que dialogan en el macroespacio de las ciencias musicales

Quedan así plenamente justificadas la pertinencia y la necesidad de investigar sobre los repertorios aquí escogidos y los fenómenos socioculturales concomitantes, como un aporte a la documentación y sistematización del conocimiento de nuestra cultura musical regional.

1.4. ANTECEDENTES

La investigación, teorización y documentación sobre formas, estilos, estructuras y estética, tanto de música denominada “académica”, así como de cancioneros centroamericanos “populares”, se encuentran en una etapa muy primaria. Si particularizamos aún más la búsqueda, para encontrar espacios de reflexión o investigación, así como fuentes documentales sobre rasgos africanos en las músicas regionales, quedamos ante un gran vacío.

Existen algunos emergentes estudios sobre danza y música garífunas, las manifestaciones musicales de la Costa Atlántica nicaragüense y costarricense, y sobre las tradiciones dramático-musicales de los congos panameños. También encontramos un diverso abanico de “posteos” en internet sobre músicas, grupos, intérpretes y eventos escénico-musicales en América Central, muchos de ellos alusivos a estilos afrocentroamericanos¹¹. Pero son escasísimos los estudios sobre rasgos o elementos de herencia *afro* en nuestros repertorios, tanto en el campo de la historia musical, como en los campos de la sociología, la estética o la antropología de la música (musicología sistemática), las técnicas composicionales y sus estructuras rítmicas, armónicas, melódicas o formales generales (musicología aplicada).

Entre los trabajos pioneros de la muy reducida biblioteca sobre herencias musicales *afro* en la región, están los siguientes, específicamente sobre cultura musical limonense: *Ritmo, Canción e Identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense* (2005) de Manuel Monestel; *Sonidos Mágicos. Cultura afrolimonense* (2010), *Square dance y calypso limonense, una revisión comparativa* (2005) de Gerardo Meza; *Walter Gavitt Ferguson y el calypso* (2000) de Vera Gerner, *Reflexiones sobre distintos modelos de intercambio simbólico entre la cultura afrocaribeña y la cultura hispánica en el Caribe costarricense. Respuestas de un calypsonian de Cahuita* (2007) de Valeria

¹¹ En la Bibliografía (capítulo IX) de este trabajo se ha incluido la mayor parte de esta información.

Grinberg. Todos estos trabajos estudian aspectos socioculturales, semióticos, etnomusicales y literarios específicos del *calypso* y otras prácticas musicales limonenses, desde una óptica interdisciplinaria.

La obra de investigación *En clave Afrocaribe. Expresiones musicales de la población afrodescendientes de la costa Caribe de Centroamérica, República Dominicana y Haití* (2010), recoge el trabajo de varios investigadores de la región centroamericana y el Caribe insular. Se trata de siete ensayos que ofrecen una buena panorámica de las manifestaciones y prácticas musicales de los afrodescendientes de toda la región con enfoques sociohistóricos, dancísticos y musicológicos.

En este compendio, el ensayo con mayor cantidad de conceptos de la musicología aplicada, es el de Monestel, titulado “*Nowhere like Limón, Limón is the land of freedom*”. *La música afrodescendiente en la región caribeña de Costa Rica*. Este aporta incluso aspectos rítmicos, armónicos, melódicos y analítico-formales del *calypso* limonense, la *cuadrilla*, el *sinkit* y la *pocomía*. Sobre la cultura musical garífuna están los ensayos *Del tambor africano a la música garífuna. Un recorrido por las formas musicales danzantes de los garínagu* de Alfonso Arrivillaga, y *De las comunidades garífunas a los grupos musicales no garífunas. Actualidad y futuro de la punta en la música popular hondureña*, de Guillermo Anderson.

A los anteriores se suman los ensayos *Historia y herencia musical afrocaribeña en Nicaragua* de Wilmor López, y *Las expresiones musicales de los afropanameños* de Gerardo Maloney y Leslie George. Finalmente están los ensayos *El sincretismo musical dominicano* de Edis Sánchez y Soraya Aracena, y *Expresiones musicales de la población afrodescendiente asentada en Haití* de Pascale Junay.

Otros estudios sobre la cultura garífuna son: *Garífuna, garínagu, caribe. Historia de una nación libertaria* (2002), de Francesca Gargallo; y *Peregrinos del Caribe, etnogénesis y ethnohistoria de los garífunas* (2008) de Nancie González. Ambas investigaciones documentan principalmente aspectos históricos, étnicos, socioculturales y religiosos generales.

Se destaca el proyecto de estudios sobre los afrodescendientes en América Central, dirigido por Rina Cáceres, Lowell Gudmunson y Mauricio Meléndez. Esta es una colaboración interinstitucional del *National Endowment for Humanities Collaborative Research*, el *Mount Holyoke College* de los Estados Unidos y el *Centro de Investigaciones Históricas de América Central de la Universidad de Costa Rica*. Cáceres, Gudmunson y Meléndez han hecho sustanciales aportes al tema, tanto bajo el auspicio de dicho proyecto, como de manera independiente. Sus investigaciones se realizan desde distintos campos como la historia, la etnología y la antropología social o cultural.

Aunque la investigación con énfasis en aspectos específicos de historia, etnología, sociología o antropología, no son temáticas de investigación de este trabajo, el estudio de rasgos de africanía musical en América Central se ha enriquecido con ensayos, reportes y obras del proyecto *Mount Holyoke College-UCR* como: *Del Olvido a la Memoria* (2008) de Cáceres; *Africanos y afrodescendientes en Centroamérica: Fuentes y estrategias recientes para su estudio* (2009) de Gudmunson; *Presencia de África en las familias costarricenses* (1999), de Meléndez, y *Negros y blancos: Todo mezclado* (1997) de Meléndez y Lobo, entre otros.

Sobre aspectos culturales y sociomusicales de los afrodescendientes centroamericanos son también de interés los artículos: *Ethnicity, modernity, and retention in the Garifuna punta* (2004), de Oliver N. Greene Jr. (Georgia State University); *The Garifuna and Creole culture of Belize explosion of punta rock* (1993), de Jennifer Ryan (University of the Pacific, Stockton, California); «La música tradicional garífuna en Guatemala», *Latin American Music Review Volume 11* (1990), de Alfonso Arrivillaga; *El aporte cultural de la etnia negra en Panamá* de Carlos "Cubena" Guillermo Wilson (2003); *En el Caribe, los ritmos que han dado lugar al jazz, el merengue, el calypso; la danza y hasta las comidas, han sobrevivido gracias a la resistencia y a la memoria* (2008) de Bessie Griffith.

En el siguiente apartado se presenta la reseña de dieciséis trabajos de investigación sobre una diversidad de temáticas directamente ligadas o correlativas a

esta investigación, a saber: teoría y análisis musical, antropología musical y social, sociología e historia de la cultura, folklorología, semiótica de la música, etnología y estudios culturales.

Algunas investigaciones lógicamente aportan más específicamente al estudio de africanías y su legado artístico-musical en el continente americano. Se realizó una lectura más detallada de algunos trabajos de investigación y se señalan conexiones de los mismos con el objeto de estudio. Los trabajos reseñados son:

- .-*América Latina en su música* (1977), Isabel Aretz.
- .-*Música y descolonización* (1982) y *Otra visión de la música popular cubana* (2004), Leonardo Acosta.
- .-*África en América Latina* (1996), Manuel Moreno Fraginalls.
- .-*Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural* (1995), Ángel Aguirre Baztán.
- .-*La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina* (1989), Rolando A. Pérez.
- .-*Ritmo, canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense* (2005), Manuel Monestel.
- .-*Sonidos Mágicos. Cultura afrolimonense* (2010), Gerardo Meza.
- .-*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (2001), Néstor García-Canclini.
- .-*Música latinoamericana y caribeña* (1995), Zoila Gómez y Victoria Eli.
- .-*Contra el silencio* (2001), Quince Duncan.
- .-*Music as Social Text* (1991), John Shepherd.
- .-*Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad* (2001), Jesús Martín-Barbero.
- .-*Jazz, Flamenco, Tango: Las orillas de un ancho río* (1994), José Luis Salinas.

-¡Salsa, Sabor y Control! Sociología de la música “tropical” (1998) de Ángel G. Quintero.

-.Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología. (2001), Francisco Cruces.

1.4.1. RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

La etnomusicóloga Isabel Aretz, en función de relatora y bajo la coordinación general de la Secretaría de la UNESCO, publicó a finales de los setenta uno de los más importantes trabajos relacionados con las músicas de América Latina. Se trata del famoso compendio de ensayos titulado ***América Latina en su música*** (1977), una referencia y consulta obligatorias.

Aretz recoge allí los ensayos de dieciséis notables colaboradores latinoamericanos de las áreas de la musicología, etnomusicología, folklorología, composición, organología y crítica musical especializada, quienes ofrecen un panorama de las expresiones, géneros y repertorios musicales en América Latina y su inserción en el tejido social. El trabajo está estructurado en cinco capítulos: *La hora actual de la música en América Latina*; *La sociedad y el artista*; *El artista y la obra*; *La obra y la sociedad*, y *Política musical*. Se trata de dieciséis ensayos desarrollados en un franco discurso latinoamericanista.

De este compendio, los ensayos *El artista popular* de Luis Felipe Ramón y Rivera, y *Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana*, de José María Neves han servido en la presente investigación como insumos acerca de la naturaleza y ámbito social-laboral del artista popular, y sobre el desarrollo de estilos, etapas e influencias musicales en una visión panorámica que intenta explicar algunas matrices estilísticas y géneros en la región, explorando las tendencias nacionalistas (pp. 288-291).

La música como tradición de Isabel Aretz, expone planteamientos que nutren las definiciones de lo tradicional en las expresiones musicales regionales y los grupos humanos portadores de una tradición que se presume “auténtica” como sinónimo de tradición oral en la práctica etnomusicológica general (pp. 258-259).

“Interignorancia” musical en América Latina de Walter Guido expone las perspectivas y disyuntivas en los albores de los años ochenta sobre los medios de comunicación y la industria musical; lanza a la vez una alerta sobre el complot mercantilista de esos medios, situación que somete a las mayorías populares a una rebajada ignorancia sobre formas musicales y cancioneros autóctonos. El análisis de Guido y sus visionarias observaciones sobre la influencia que ha llegado a tener ese poder mediático-industrial ya en la segunda década del siglo veintiuno, son de gran valor para cualquier investigación al abordar la problemática de identidades culturales, producción y difusión de la música en América Latina (pp. 286-289, 301-313).

En ***Música y descolonización*** (1982), Leonardo Acosta hace un análisis de los antecedentes históricos y mecanismos de colonización cultural que ejercen los medios de comunicación masiva. Aporta información valiosa sobre manifestaciones musicales casi ignoradas por la institucionalidad eurocentrista, las cuales él organiza en cuatro grandes sistemas musicales (p. 96):

.-Asia oriental (China, Japón, Corea)

.-Indochina, Malasia e Indonesia

.-La India

.-La cultura arábigo-islámica, desde Irán (Persia) hasta Marruecos, en el norte de África.

Los enfoques de Acosta sobre el eurocentrismo en el desarrollo musical de América, y sobre la valoración de culturas musicales marginales o “primitivas” contribuyen significativamente a esta investigación en relación con los conceptos de legitimación, marginación, identidad y diversidad cultural, en el marco de la lucha por el

poder económico y cultural. Acosta dirige la atención a las diferencias entre el proceso de desarrollo del folklore musical latinoamericano, el asiático-africano y el europeo, y señala que en una América Latina enfrentada al mundo postindustrial, dicho proceso ha conducido a la reivindicación de una música supuestamente inculta de los creadores populares, la cual sin embargo ha abierto espacio para una creatividad y originalidad muy particulares (pp. 176-178).

De especial interés para esta investigación es la aproximación de Acosta sobre lo africano en la cultura musical popular latinoamericana, aunque algunas percepciones sobre polimétrica africana han sido replanteadas en los últimos años. No obstante, siguen siendo relevantes sus anotaciones sobre las características que él y otros musicólogos consideran recurrentes en las “músicas negras” de América, como la improvisación, la forma antifonal, la repetición de frases breves de carácter cíclico, las “formas abiertas” en contraste con “formas cerradas” de la música clásica occidental, las sonoridades pentatónicas a menudo superpuestas a los modos mayores y menores, y la polirritmia (pp. 234, 235).

Los conceptos de “colonialismo o imperialismo musical” de Acosta, enmarcados en los años ochenta (pp. 39-40, 49-50) deben ser replanteados a la luz de los movimientos geopolíticos y geoeconómicos desde los años noventa hasta la actualidad, en el contexto de las nuevas tecnologías de la comunicación y nuevos modelos de comercialización de los repertorios musicales a través del internet, así como del poderoso crecimiento de las industrias musicales transculturales. No obstante, sus aportes siguen teniendo vigencia como hilo conductor en la temática de la africanía musical en América, la carga ideológica neocolonial sobre lo “culto” y lo “popular”, así como la comprensión-aceptación de las identidades múltiples en el continente americano (pp. 52-53, 70-71).

África en América Latina (1996) de Manuel Moreno Fraginals es otro compendio de obligada consideración que ofrece un integral y amplio enfoque de la africanía como elemento histórico, económico, social y cultural en América Latina. Moreno, en función

de relator, recoge aquí diecisiete ensayos de connotados académicos, investigadores, músicos, poetas, historiadores, etnólogos, sociólogos, lingüistas, etnomusicólogos y folklorólogos de muchos países del continente y del Caribe. Este abordaje integral multidisciplinario de la temática le da un valor agregado al trabajo de Moreno.

Por su particular relación con esta investigación, se deben destacar cuatro ensayos de este compendio, que son reseñados a continuación.

1. *Aportes culturales y deculturación*, del mismo Moreno, define la deculturación como un proceso inherente a toda forma de explotación colonial o neocolonial que procura el desarraigo de la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales y culturales del mismo (p. 14).

Moreno señala algunas herramientas de los comerciantes y dueños de esclavos africanos, utilizadas para la deculturación del sujeto africano: el trabajo alienante, la agrupación de etnias y comunidades culturalmente heterogéneas, el bajo promedio de edad de los esclavos “importados” y adquiridos, la baja “importación” de mujeres esclavas para evitar la institucionalización de la familia y con ello restarle continuidad a la herencia cultural (pp. 16-19, 27-30). Estas características del comercio esclavista pueden arrojar luz sobre ciertas construcciones culturales y su reflejo en las manifestaciones musicales de las comunidades afrodescendientes.

2. *Música y Danza* de Isabel Aretz repasa las circunstancias y condiciones sociohistóricas que condujeron a la incorporación de músicas y danzas africanas en la América Latina continental, exceptuando Brasil. Es relevante para esta investigación el cotejo que hace Aretz de la música de diferentes grupos afroamericanos junto con los instrumentos musicales que éstos fabricaron en tierras de América, así como la definición de cuatro elementos esenciales típicamente africanos, trasladados al conjunto musical afroamericano que acompañan la danza:

- a) La ejecución instrumental a cargo de los músicos.
- b) El canto en el que alternan los solistas y el coro.
- c) La participación de la concurrencia con batir palmas y gritos.

d) El recitado que a veces precede al canto o alterna con el mismo (pp.246-252).

Aretz realizó además la notación en pentagrama de líneas melódicas de cantos rituales, trabajo y esparcimiento de distintas comunidades afroamericanas. Con ello hace una contribución al análisis y estudio de características musicales estructurales de origen africano ya mestizadas (pp.254, 255, 257, 259, 262-264).

3. *Saludo y Despedida a la Negritud* de René Depestre aborda de manera crítica la noción de *negritud* como una ideología que paradójicamente fue formulada para despertar y alimentar la autoestimación de tipos sociales reducidos al estado de animales de tiro, y que no obstante se fue evaporando en una metafísica somática (p.337). Para efectos del análisis y comprensión de la africanía en Centroamérica, son sustanciales las reflexiones de Depestre en relación con eurocentrismo, identidad y estrategias del poder colonialista. Señala que no debería pedírsele a la africanología el esclarecimiento de las “mutaciones de identidad” de las herencias europeas y africanas en las Américas y afirma que, en el marco de la antropología que unificaría científicamente prácticas culturales y prácticas políticas, habría materia para una disciplina autónoma que sería, simplemente la americanología, cuyos métodos de análisis deberían prescindir entonces de denominaciones genéricas, siempre lastradas de racismo, etno-eurocentrismo, que bajo los aparentemente inocentes adjetivos como “hispano”, “ibero”, “luso”, “latino”, “anglo”, “indo”, “bátavo”, “galo”, prefijan unilateralmente la descripción de nuestras intrínsecas identidades americanas” (p.340).

Depestre aborda la dicotomía de los tipos sociales americanos, creada por el trinomio imperialismo-colonialismo-esclavitud, donde desde su óptica, el cimarronaje constituye el génesis de la negritud como manifestación y mecanismo de defensa del ser africano deculturado, despersonalizado, avasallado. Los planteamientos de Depestre hacen posible una lectura, en la que la centroamericanidad, como proceso antropológico-cultural, no puede omitir la reflexión sobre la partícula *afro*, que es correlativa de los significados equívocos de un etnocentrismo que ha dividido y racializado el conocimiento de nuestra historia (p.341).

4. *África en América Latina; una reflexión desprevenida* de Sidney W. Mintz aporta datos históricos, enfoques conectivos de las realidades de los pueblos afroamericanos y recuerda que el estudio de África en América Latina constituye un importante aspecto de la saga del mundo moderno, con particular referencia a la creación de imperios planetarios, la expansión europea, la aparición y maduración del capitalismo como sistema que trasciende las fronteras nacionales (p.395).

Mintz desarrolla sus reflexiones-conclusiones sobre la problemática identitaria desde una amplia panorámica que abarca los pueblos iberoamericanos continentales, caribeños, así como los anglo y francoparlantes, en relación con los rasgos culturales de origen africano allí presentes. Este enfoque analítico sociohistórico se vincula directamente con las realidades multiculturales y pluriétnicas de los pueblos centroamericanos, y por tanto relevantes para la presente investigación.

Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural (1995) de Ángel Aguirre Baztán es una obra que recoge treinta y cuatro ensayos ordenados en cinco partes. Se reseñan aquí dos ensayos contenidos en esta obra: *Émica, ética y transferencia* de Aguirre (pp.85-106); y *Oralidad: tiempo, fuente, transmisión* de González Alcantud (pp.142-150).

1. Aguirre desarrolla los conceptos que surgieron en la década de los cincuentas a partir de las investigaciones del lingüista y misionero Kenneth L. Pike sobre dos modos de hablar de una cultura: *emic* y *etic*. Estos conceptos proceden de “fonémica” y “fonética”, los cuales, por extensión aplicativa a las manifestaciones culturales en general, significan para Pike dos perspectivas: la descripción *émica* o punto de vista del nativo que se sitúa dentro del actor, y la descripción *ética* o punto de vista del observador exterior que se sitúa fuera del agente (p.85).

Este texto abre la reflexión sobre un doble enfoque de este autor como investigador. Por un lado, desde el interior (*emic*) del fenómeno social musical por tener arte y parte en las manifestaciones culturales objeto de estudio. Es decir, se observan, estudian y valoran repertorios musicales cuyos códigos artístico-sonoros y sociales

forman parte de la propia construcción identitaria de este investigador. A la misma vez se comparten conocimientos técnicos, teóricos y prácticos con los tres cantautores bajo estudio, lo cual abre, con un enfoque endógeno, un diálogo epistemológico y una lectura más interactivos. Por otro lado, el enfoque intercultural (*etic*) más exógeno obliga a observar y procurar la comprensión de las mentalidades y manifestaciones musicales enriquecidas por una africanía reflejada en los cancioneros particulares bajo estudio, así como en los repertorios populares de toda América Central.

2. González hace reflexiones muy relevantes sobre la percepción de las tradiciones como un asunto esencialmente temporal y expone el pensamiento del antropólogo Johannes Fabian, el cual resume las concepciones temporales en dos ejes: el premoderno y el moderno. El premoderno incorporado a la teología cristiana mediante la conversión y la salvación. El moderno es el tiempo de la distancia, en el cual están las sociedades de todos los tiempos y lugares, construido en términos de distancia relativa desde el presente. González expresa que nuestras sociedades modernas hacen coexistir en su seno las dos tendencias y que la segunda, donde la tradición aparece marcada por el sentido de efimeridad y de pérdida irremediable, es la que propiamente se concibe como tradición, con sus connotaciones semánticas “pasadistas” (p.143).

Estos planteamientos epistemológicos alrededor de la tradición constituyen un marco de reflexión sobre las distintas maneras en que se debe abordar la producción musical de los cancioneros objeto de esta investigación, en cuanto al valor y la naturaleza de las tradiciones que representan o crean. Esto a su vez conduce a una reflexión más profunda sobre las identidades culturales en general, y en este caso de los rasgos musicales africanos en ellas. Con gran acierto señala también González Alcantaud que la comunicación mediática representa una variable relacionada con el desplazamiento de fono/grafocentrismo a un relativo iconocentrismo que diluye poco a poco la distinción entre alta cultura y cultura popular (p.148).

La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina (1989) de Rolando A. Pérez Fernández es de capital relevancia para esta investigación. Pérez recuerda que el negro no llegó por primera vez a América desde África, sino de España, y el mulato no fue un flamante producto americano, pues existía ya en España y Portugal.

Y lo mismo puede decirse de sus músicas, que necesariamente tenían que haber experimentado ya en menor o mayor grado un proceso de transculturación. Un rastreo histórico del origen del *zorongo* español -aunque en España no es una danza reputada como danza negra- muestra que, según argumentos de fondo que expone Pérez, ciertamente tuvo origen africano y representa un eslabón en el proceso de binarización de los ritmos ternarios africanos (pp. 23, 24).

Se trata de una investigación profunda sobre la naturaleza estructural y fraseológico-musical de gran cantidad de figuras rítmicas y melódicas de géneros y repertorios, tanto de España, como de la América continental e insular, en una comparación cruzada muy reveladora de las coincidencias, contrastes y rutas histórico-musicales que han recorrido los elementos musicales de origen africano y su mestización, transculturación o asimilación en este continente. Se abre con este material de Pérez una ventana más amplia para el análisis y la exploración de los ritmos y repertorios centroamericanos con elementos de origen africano en su contexto local y regional.

Pérez contribuye vertebralmente a la investigación y la musicología moderna latinoamericana de dos formas. Por un lado documenta las interconexiones culturales entre las músicas de América, España y África, donde los repertorios afroamericanos, hoy parte de los cancioneros nacionales de casi todos los países, evidencian tanto estructuras rítmicas comunes como variaciones de las mismas (cap. I). A este respecto, Pérez considera la transformación de un sentido rítmico ternario de origen africano a un sentido binario afrolatino, como la más paradigmática. Por otro lado, proporciona herramientas musicológicas y etnomusicológicas aplicables a la investigación de las

particularidades todavía muy poco estudiadas de los repertorios centroamericanos en general, y en este caso particular, de Mejía Godoy, Ferguson y Blades (caps. II y III).

Ritmo, canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense (2005) de Manuel Monestel Ramírez ofrece una investigación pionera sobre el génesis, la estructura formal, el contenido temático y la función social del *calypso* afrolimonense. Este material es básicamente de carácter antropológico-musical e histórico. Realiza un acercamiento desde los Estudios Culturales (pp.6-26), desde la etnomusicología (pp.51-82), y la semiótica musical (pp.107-121). Presenta una importante reflexión acerca de la africanía criolla limonense y las identidades culturales de Costa Rica. Ofrece en general información y reflexiones sobre las conexiones entre las músicas del Caribe insular angloparlante, la costa atlántica panameña, e incluye un registro de comentarios propios de Walter Ferguson y textos comentados de algunos de sus calypsos. Las apreciaciones y conclusiones de Monestel son esenciales para esta investigación en el tanto nos acercan a Ferguson como cantautor y entidad cultural afrocostarricense, a la vez que aporta razonamientos sobre una parte de la historia musical por mucho tiempo ignorada en Costa Rica.

En ***Sonidos mágicos. Cultura afrolimonense*** (2010), Gerardo Meza Sandoval no sólo recoge gran cantidad de expresiones de distintos *calypsonians*, intérpretes e investigadores, tanto en torno a identidad cultural como a los rasgos sociales y musicales de origen afrocaribeño en Limón. También señala relaciones entre la creación literaria afrocostarricense y el calypso como texto social (pp. 79-93); hace referencia a rasgos culturales africanos descritos o incorporados en autores como Paula Palmer, Quince Duncan, Tatiana Lobo, así como a las realidades cotidianas e imaginarios del afrolimonense (pp.103-129). Las investigaciones-reflexiones de Meza establecen una conexión directa con esta investigación en tanto tratan elementos identitarios afrocostarricenses, y aspectos específicos contenidos en la música de Walter Ferguson como *calypsonian* legendario de Limón.

Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad (2001) de Néstor García-Canclini es una aguda y muy inclusiva reflexión sobre los conflictos entre la cultura y el poder, la lógica de mercado y la producción simbólica. También aborda de manera conciliadora los opuestos de modernización y democratización. Para esta investigación en particular son de enorme valor sus extensos razonamientos, así como conclusiones sobre la hibridación, concepto que, desde la perspectiva de García, engloba mejor las diversas mezclas interculturales, en contraste con las connotaciones raciales y religiosas o simbólico-tradicionales de mestizaje y sincretismo respectivamente (p. 36). Aborda la compleja definición-comprensión de lo culto, lo popular y lo masivo, examinando tres objetivos en un ejercicio dialéctico:

a) Encontrar una metodología y epistemología para estudiar las culturas híbridas que constituyen la modernidad con un perfil específico en América Latina.

b) Reunir los saberes parciales de las disciplinas que se ocupan de la cultura para explorar la posibilidad de una interpretación más plausible de las contradicciones y fracasos de nuestra modernidad.

c) Reconfigurar el polémico y desconfiable proyecto de modernidad caracterizado por la mezcla de memoria heterogénea e “innovaciones trucas” (p.37).

La investigación sobre el impacto y las características de los repertorios de Mejía Godoy, Ferguson y Blades en el tejido sociocultural de múltiples identidades y el escenario artístico-musical centroamericanos, se enriquece de manera sustancial con los postulados de García-Canclini sobre folclor y tradición, entre muchísimos otros. A partir de lo que él considera una descalificada institucionalización de folclor, de un “falso folclor”, y hacia un redimensionamiento de lo “popular”, plantea y desarrolla seis postulados (pp. 202-222):

.El desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales.

.Las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular.

.Lo popular no se concentra en los objetos, sino en los eventos o ceremonias que los hacen vivir.

.Lo popular no es monopolio de los sectores populares.

.Lo popular no es vivido por los sujetos populares como complacencia melancólica con las tradiciones.

.La preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar la situación.

En definitiva, la panorámica y abordaje de García-Canclini sobre la dialéctica poder-cultura, culto-popular, tradición-folclor, identidad-hibridación en su entramado social contemporáneo latinoamericano, son una crucial herramienta para este trabajo.

Música latinoamericana y caribeña (1995) de las musicólogas Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez es una amplia investigación en seis capítulos sobre las culturas musicales autóctonas precolombinas en América Latina, el desarrollo de repertorios y tendencias estilísticas a partir de la síntesis cultural indígena-europea-africana. Ellas ofrecen la más amplia clasificación disponible hasta ahora de repertorios que ellas denominan complejos genéricos en América Latina, así como una aproximación reflexiva sobre las escuelas nacionalistas junto con algunos compositores representativos de las mismas escuelas y otros representantes de vanguardia. Finalmente hacen un repaso panorámico de algunas expresiones y tendencias musicales de los ochenta y noventa.

Hacia una integración de lo folklórico-popular es el título del capítulo 3. Además de la valiosa información histórico-musical sobre manifestaciones musicales populares a través del tiempo en América Latina, para esta investigación es ineludible la consulta de este capítulo. Allí se hace un análisis crítico de clasificaciones anteriores de los cancioneros populares (Carlos Vega, Nicolás Slonimsky, Luis Felipe Ramón y Rivera, Argeliers León y Leonardo Acosta) y se agrupan las especies folklórico-populares

latinoamericanas en ocho grandes complejos: huayno, zamacueca, punto, contradanza ternaria y vals, contradanza binaria, samba y rumba, son caribeño, y canción.

Gómez y Eli ubican especies como el punto guanacasteco en el complejo de la contradanza binaria (p. 200), el calypso en el complejo del son (p. 244). La mejorana y el punto en el complejo del punto (pp. 157, 159), y el tamborito en el complejo de la samba y la rumba (p. 217). Estas especies, sus características, la clasificación propuesta por las autoras, y sus relaciones con otras especies y complejos, aportan criterios y definiciones guadores en esta investigación sobre los repertorios de Mejía Godoy, Ferguson y Blades.

El concepto de estos microsistemas es un fundamento de estudio e investigación que podrá ser ajustado para obtener un conocimiento sistematizado y orgánico de las manifestaciones musicales de toda la América Central.

Contra el silencio (2001) de Quince Duncan es una de las más importantes contribuciones al serio estudio del racismo como ideología y práctica del poder colonial en la zona del Caribe insular y continental. Muy pertinente para esta investigación es la temática del capítulo cinco de su libro. Allí trata las construcciones ideológicas de la eurofilia y etnofobia, del opuesto civilización-barbarie (pp. 129-131), que en definitiva son elementos constitutivos de los paradigmas sobre lo culto y lo popular en las prácticas artísticas. Aborda las variables de la supresión de las identidades en las poblaciones afrodescendientes, lo cual nos ayuda en la comprensión de las características de la invisibilización y autonegación de esos grupos sociales y las implicaciones de estos procesos sicosociales en sus prácticas musicales.

En el capítulo siete ofrece una breve reseña histórica sobre datos, hechos y protagonistas sobresalientes en relación con el racismo y la lucha por superarlo en Nicaragua, Colombia y Costa Rica. Tanto el caso de Nicaragua (pp. 181-193) como el de Costa Rica (pp. 203-213) son de especial interés para una más amplia comprensión del contexto sociohistórico en el cual se ha producido la biogénesis musical con rasgos africanos en la obra de Mejía Godoy y Ferguson.

En *Music as Social Text* (1991), John Shepherd aborda con un espíritu cuestionador la dicotomía creada entre la música popular y la música académica. Shepherd denuncia la forma totalmente insuficiente, cosmética y descontextualizada en que la primera se ha incluido en los programas de estudios musicales universitarios y en la investigación musicológica tradicional (cap. 11). Estos argumentos son relevantes para las reflexiones sobre lo “culto” y “popular” en este trabajo sobre herencias africanas en América Central, y en consecuencia los paradigmas de “formalidad” versus “informalidad” en las expresiones musicales de distintas sociedades humanas.

Shepherd combate la idea de que la música no tiene ningún significado, o de que este sea exclusivamente simbólico. Él considera que el enfoque referencial de los significados en el lenguaje no aplica a la función de la música como símbolo social. Se introduce en el campo de la psicología social y la sociología de la cultura para sostener su argumento de que la gente crea la música, y por lo tanto esta reproduce en su música las cualidades de sus procesos cognoscitivos (pp.12-14). En conexión con los planteamientos de los Estudios Culturales británicos y el estructuralismo francés, afirma que la música como texto social es un medio, también social, basado en el sonido que articula mensajes socialmente mediados a partir de las características inherentes a su canal sónico (pp.73-74). La realidad y conciencia colectivas de una sociedad, y con ellas las expresiones y estilos musicales, no responden a una aparición espontánea, sino que son construidas, y por ende tienen significados socialmente mediados.

Dada la naturaleza del pensamiento y la experiencia en las sociedades capitalistas industriales, Shepherd considera la música como un antídoto al concepto logocentrista de la comunicación, el cual separa el significado de una palabra de su referente y hace distinción entre el pensamiento y el ámbito en el que opera el mismo (p.6). Los significados en la música se derivan de situaciones reales y específicas según Shepherd, y por eso concluye que sólo pueden ser comprendidos si el significado referencial es trascendido por estructuras sociales abstractas inmanentes en la música o por la articulación de significados sociales dentro de eventos musicales individuales (p.83).

Los postulados de Shepherd sobre la construcción de la conciencia musical colectiva, el medio social musical, así como sus válidos cuestionamientos respecto a la epistemología académico-institucional occidental sobre música “popular”, son herramientas de gran valor y utilidad para el abordaje de los cancioneros centroamericanos y su ubicación en el gran texto social de las identidades afrocentroamericanas.

Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad (2001) de Jesús Martín Barbero presenta un amplísimo panorama de intrincadas conexiones entre la modernidad y la tardomodernidad en América Latina, las diásporas e industrias culturales, el reacomodo de las hegemonías, la globalización y desterritorialización, la multiculturalidad, las narrativas de la identidad, el estado y la comunicación como parte de la cultura. Entre las densidades de sus pensamientos, cuestionamientos y conclusiones, para este trabajo son particularmente valiosos sus señalamientos sobre las implicaciones del sistema político-económico transnacional en la redefinición de la cultura regional y local, así como la lucha de estos capitales por insertarse en lo nacional. Dentro de estos procesos subraya el papel de los medios de comunicación para crear una cultura nacional (pp.141, 142). La diversidad cultural y la unidad de lo nacional siempre ha sido una dialéctica conflictiva, sin embargo la cuestión cultural está cargada hoy con más peso por la diferencia como inseparable de la desigualdad, es decir, la identidad regional que conlleva la marginación social y la explotación-exclusión político-económica, donde ciertas identidades culturales (principalmente las indígenas y afrodescendientes) son objeto de un proceso de desconocimiento y desvalorización (pp. 143, 144).

Las fuerzas transnacionales ejercen presión sobre los Estados nacionales en su función socializadora. En la búsqueda de un sustituto como agente constructor de hegemonía, las iniciativas privadas aparecen como la supuesta defensora de la libertad de creación y el forzado enlace entre las culturas nacionales y la cultura internacional. Se produce entonces un desplazamiento del eje de la sociedad, de la política al mercado (pp.146, 147). Todos estos fenómenos de todo orden social son referentes

esenciales en la explicación de los orígenes, desplazamientos y establecimientos de elementos de africanía en las culturas musicales centroamericanas. También arrojan luz sobre los diferentes niveles de visibilización y proyección entre los repertorios de los cantautores objeto de esta investigación.

El análisis sobre las afinidades y divergencias entre varios estilos musicales que llevan células de africanía y orígenes de marginalidad, es el tema del libro **Jazz, flamenco, tango: Las orillas de un ancho río** (1994) presentado por José Luis Salinas Rodríguez. Es de muy útil referencia para este trabajo, el enfoque comparativo que hace Salinas de los marcos socioculturales, las savias musicales y los rasgos característicos de estilos musicales que surgieron de pueblos oprimidos y urbano-marginales como necesidad de evasión individual o forma de reivindicación colectiva (p.54). Salinas visualiza el jazz, el flamenco y el tango como vértices de un fecundo triángulo musical localizado en la embocadura de tres afluentes de la corriente atlántica: Mississippi, Guadalquivir y Río de la Plata, con un centro de gravitación en el Caribe, particularmente la isla de Cuba (p.15). La búsqueda de claves o códigos indentitarios *afro*, comunes en los repertorios populares centroamericanos, recibe una importante inyección con las interrelaciones y los paralelismos de orden geográfico, musical y social presentes en los procesos interculturales que analiza Salinas.

De manera sincrónico-diacrónica su metodología comparativa navega por una diversidad de componentes de ese triángulo, desde los acentos multilingües, la indivisible configuración música-danza-canto, el genoma artístico africano mutado a través del tiempo, la resistencia cultural, la cronología de la música neoamericana, hasta la percepción-afirmación de que las músicas modernas hispanoamericanas y el jazz en toda su diversidad, hacen de ese trinomio un triángulo artístico de oro con proyección universal (p.12).

¡Salsa, Sabor y Control! Sociología de la música “tropical” (1998) de Ángel G. Quintero Rivera establece un modelo para las investigaciones en torno a la música

antillana (música “tropical”), caribeñidad insular (con algunas de sus extensiones en el ámbito continental americano) y el análisis de la canción como estructura poético-literaria y como texto social. Aporta una reseña cronológica de cantantes, instrumentistas, grupos y orquestas representativos, tanto de la salsa como de otros géneros musicales modernos en el resto del continente americano.

El capítulo 4, “Ponce, la danza y lo nacional”, abre un campo de reflexión de “...lo nacional y lo urbano, sus relaciones intrínsecas con las dimensiones raciales y clasistas de las identidades socioculturales, expresadas en una música compuesta por los sectores sociales subalternos, pero en gran medida para los sectores dominantes.” (p.19). El capítulo 5 estudia panorámicamente el proceso de conversión de la forma de comunicación directa a la reproducción mecánica, es decir la comunicación mediatizada de la música, y con ello la relación entre lo comunitario, lo nacional y lo transnacional. Estas temáticas y herramientas de pensamiento histórico-sociológico-cultural dan a este trabajo excelentes opciones para instrumentalizar las investigaciones alrededor de la afroamericanidad caribeño-centroamericana, los contextos sociales y las identidades colectivas con rasgos africanos contenidas en la obra Mejía Godoy, Ferguson y Blades, así como los distintos canales que han servido para difundir sus repertorios.

Un enfoque de ruptura en los acercamientos musicológicos y socioculturales tradicionales de la música popular cubana es propuesto por Leonardo Acosta en su obra ***Otra visión de la música popular cubana*** (2004). Muy importantes son sus apuntes sobre una cultura musical caribeña, como una concepción más acorde con la realidad histórica de la caribeñidad. Esta concepción sustituye una corriente cubanocentrista de exageradas pretensiones extraterritoriales y hegemónicas de los cancioneros y estilos cubanos, para dar paso a una manera más orgánica, sociohistórica, musicológica e inclusiva de comprender y estudiar las prácticas y los géneros musicales del Caribe. En este renovado abordaje, Acosta actualiza, refina sus propias conclusiones en escritos anteriores; interrelaciona los cancioneros caribeño-

insulares entre sí, y con estilos propios de algunas zonas del Caribe continental como Panamá, Colombia, y Yucatán, entre otros (pp.52-54). Esto es de gran relevancia para la investigación musical en América Central, en el tanto tenemos que explorar y literalmente rebuscar cuáles son las conexiones de nuestros estilos musicales afrocentroamericanizados con los complejos musicales del Caribe tanto insular como continental, de donde proceden la mayoría de nuestras células de africanía musical, sin excluir desde luego los rasgos *afro* presentes en la músicas de la zona sur de Mesoamérica, denominada la Gran Nicoya.¹²

En otro orden, Acosta promueve un debate (en criterio de este autor, innecesario y difícilmente sustentable) sobre las investigaciones y conclusiones del también cubano Rolando Pérez Hernández, cuando cuestiona los postulados de este último sobre la binarización de los ritmos ternarios africanos (pp.51, 52). Esta impugnación ya fue contra-argumentada por Pérez Hernández en el artículo “El mito del carácter invariable de las líneas temporales” en la publicación electrónica *Revista Transcultural de Música* #11 (2007). Este enfrentamiento teórico-musicológico alerta y enriquece este trabajo con la conciencia sobre la responsabilidad de construir pensamiento y hacer conclusiones sólo a partir de muy depurados y sólidos fundamentos musicológicos, epistemológicos e históricos.

Si bien toda la obra de Acosta es nutritiva para este trabajo, se deben destacar además de lo anterior, dos temas: *La fusión en la música popular* (pp.137-159) y *La diáspora musical cubana en los Estados Unidos* (pp.163-169). En el primero de estos dos temas afirma de manera muy sintética y acertada que la denominada fusión a partir de los noventas es, en el caso americano, el proceso permanente de interfecundación de lo europeo, lo africano y lo indígena desde una perspectiva macrohistórica. En el segundo, propone una cronología de las etapas de migración a los EUA, que en su aspecto musical, es principalmente afrocubana. También señala oportunamente que para el siglo XVIII habían cristalizado algunos estilos de una música que él denomina

¹² Se presenta información respecto a la Gran Nicoya en el apartado 5.1.

pan-africana, ya portadora de esencias americanas, y otra que denomina criolla o creole documentada en Cuba, Brasil, Haití y Nueva Orleans. Esta panorámica histórico-musical abre importantes opciones de razonamiento y análisis en relación con los procesos genéticos y reproductivos de los repertorios centroamericanos y sus rasgos de africanía.

Los ensayos “Estructura de la canción y estructura social”, de Alan Lomax (1962), “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos” de Margareth J. Kartomi (1981), y “Hacia una estética de la música popular”, de Simon Frith (1987) son también importantes referencias contenidas en la obra ***Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología***. (2001). Esta es una compilación de artículos muy representativos en el área de la etnomusicología o antropología musical, realizada y editada por Francisco Cruces y un equipo de profesores de la Sociedad de Etnomusicología (SIbE). A continuación una reseña de estos tres ensayos.

1) Lomax (1962) expone su notable método *Cantometrics* para evaluar la ejecución de una canción por medio de una serie de juicios cualitativos, en total 37 parámetros. Este método va mucho más allá de los sistemas o procedimientos analíticos tradicionales que se utilizan para la música europea escrita. Incluye un par de niveles de análisis musical formal, pero en realidad busca indicadores de patrones psicosociales de una cultura y facilita la decodificación de complejos procesos de aculturación musical (pp.299-307). De gran relevancia para este trabajo son lógicamente las conclusiones de Lomax acerca de las músicas africanas. Por ejemplo, su naturaleza de antifonía entrelazada (p.323), la integración grupal (p. 325) y la música africana como sistema musical de aceptación mundial (p.326). A partir de amplias investigaciones con músicas y muy específicamente cancioneros de distintas culturas del mundo, plantea cinco conceptos de investigación derivados de la aplicación de su método *Cantometrics* (pp. 326, 327):

a) El acercamiento intercultural de la música hace posible localizar estructuras comparables a patrones culturales conocidos.

b) Relativa estabilidad y permanencia de las estéticas comunes a través del tiempo y el espacio.

c) Las estructuras y estéticas comunes corresponden y representan patrones de relación interpersonal fundamentales en las diversas formas de organización social.

d) El análisis de las estructuras cantométricas puede arrojar luz sobre los procesos culturales.

e) El sistema de codificación cantométrico trata el material expresivo que las sociedades proporcionan de manera espontánea, por lo tanto puede ser útil para caracterizar o medir patrones emocionales grupales.

Los parámetros y conclusiones de Lomax al aplicar su método cantométrico, son definitivamente de gran utilidad para el acercamiento a cualesquiera cancioneros, y su acercamiento a las culturas musicales afrodescendientes son muy pertinentes para esta investigación.

2) Kartomi (1981) ofrece una discusión muy bien planteada e inteligente sobre los términos, conceptos y definiciones que han surgido para intentar explicar o comprender los procesos de encuentro entre culturas musicales: *géneros híbridos, fertilización cruzada, pastiche, trasplantados, exóticos, fusionados, mezclados, criollos, mestizos, mulatos, aculturados, osmóticos*, entre otros. Por ejemplo, considera incompletos los términos *híbrido* o *criollo* para el caso de la música, pues estos llaman la atención sobre el parentesco de la música con sus antepasados, más que sobre el resultado musical, que es el principal objeto de interés y valor para la gente que se identifica con el mismo (p.360).

Kartomi pone en entredicho el término “aculturación, pues lo considera residual del último período colonial europeo, con carga etnocéntrica y racista, donde se da un proceso supuestamente unidireccional de una cultura superior hacia otra inferior en el contexto del estudio de culturas “primitivas” (p. 363). Ella no disminuye la importancia de las músicas progenitoras, pero señala que el objeto de investigación debe ser la síntesis musical nueva e independiente, alojada en un contexto social nuevo. Un ejemplo de esto es el jazz, donde timbres y tambores africanos son una base, pero los

significados musicales y extramusicales experimentaron cambios esenciales, los cuales no son el resultado mecánico de una simple amalgama de rasgos musicales africanos, europeos y de otras procedencias (p.365).

Kartomi observa con lente de aumento las categorías de respuesta al contacto intercultural, propuestas por Bruno Nettl en su obra *Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts* (1978), las cuales incluían: abandono, empobrecimiento, preservación, diversificación, consolidación, reintroducción, exageración, sátira, modernización (p.367). Para efectos de este trabajo es relevante referirse a las categorías que propone Kartomi, las cuales, en el criterio de este autor, replantean y actualizan las categorías de Nettl, y permiten una observación-valoración más acorde con los repertorios de este estudio. Las respuestas o consecuencias de los procesos de contacto intercultural para Kartomi comprenden (pp. 368-373):

Rechazo virtual de una música impuesta. Las razones suelen incluir impedimentos ecológicos, tecnológicos, separación política o barreras conceptuales. Puede producirse por una resistencia emocional al préstamo de ideas musicales de un pueblo “bárbaro”, por el interés de una cultura en su propia “pureza” o por orgullo etnocéntrico.

Transferencia de rasgos musicales discretos. Algunos elementos rítmicos, melódicos, armónicos u organológicos foráneos son adoptados sin que esto provoque un cambio revolucionario o una evolución considerable. La transferencia más bien representa una pequeña parte de una potencial transculturación.

Coexistencia plural de músicas. Se mantiene el ejercicio en gran escala de la música propia y a la vez se toleran prácticas musicales paralelas de otros grupos étnicos, conservándose ambos de maneras separadas entre sí. También es de considerarse la *compartimentalización* musical expuesta por Merriam y Spicer, como una subcategoría de la coexistencia plural. Kartomi hace referencia aquí a las obras de estos antropólogos: *The Anthropology of Music* (1964) y *Spanish Indian Acculturation in the Southwest* (1954), respectivamente. Esta situación se da cuando miembros de una sociedad bi o multiétnica, absorben durante la infancia estilos musicales de su propio o

de otro grupo étnico con los que han vivido en estrecho contacto, conservando cada música en compartimientos separados de su mente.

Revival musical nativista. Kartomi considera esta respuesta-consecuencia como una subcategoría especial de la preservación musical de Nettl. Se trata de una situación donde una cultura que ha estado dominada por otra y ha descuidado su propia música, en un momento dado realiza esfuerzos por revitalizarla. Los impulsos o motivos pueden ser nacionalistas, raciales, prestigio, históricos, nostálgicos, turísticos o artísticos.

Abandono musical. Esta situación se presenta cuando un grupo social ejerce coerción intensa sobre otro y esto genera un proceso de extinción general o parcial. Si la cultura subordinada es incapaz de llegar a compromiso alguno con el grupo hegemónico, la supervivencia de la música está en peligro.

Empobrecimiento musical. Este es un proceso de asimilación a través del cual los inmigrantes contribuyen a, o son absorbidos en la cultura de la sociedad dominante. Se imponen los estilos de vida y gustos de la sociedad dominante, incluso cuando estos rasgos no coinciden con lo de los indígenas. Puede producirse una merma en el repertorio, así como el reemplazo o la pérdida de la tecnología y los instrumentos tradicionales.

Kartomi da también consideración y a la vez replantea las teorías propuestas por Nettl (ibídem) y Waterman en *African Influence on the Music of the Americas* (1952) sobre los rasgos centrales y la síntesis o sincretismo musicales (pp. 373-376). Estas teorías están basadas en dos hipótesis:

.-En toda cultura algunos de los parámetros de su música son vistos en general por sus miembros como más importantes o más centrales que otros.

.-Existen estilos híbridos que parecen haberse desarrollado más fácilmente donde es posible identificar similitudes musicales entre culturas occidentales y no occidentales, cuando las músicas son compatibles o cuando comparten rasgos centrales.

El problema es que estos rasgos y estas similitudes no pueden ser establecidos con certeza, pues esto va a depender de la población informante, la cual a menudo está muy dividida según perfil social, cultural o intelectual. Por otro lado, estas teorías fueron concebidas para ser aplicadas a síntesis musicales que afectan a dos culturas: la occidental y la no occidental. Cuando se trata de aplicarlas a síntesis musicales que involucran muchas músicas en interacción, se vuelve imposible desenmarañar y explicar los rasgos procedentes de cada una de las culturas afectadas, ni aumenta eso de por sí nuestra comprensión de la música resultante en el largo proceso de transculturación.

Para esta investigación es de suma importancia y resultan iluminadoras las reflexiones de Kartomi, pues orientan los acercamientos a los rasgos de africanía en repertorios centroamericanos hacia una actitud de observación y estudio por un lado mucho más abiertas, panorámicas e integrales, y por otro lado a una concentración mayor en los resultados que tenemos de las síntesis y procesos transculturantes en nuestra región, y menos en elementos-rasgos de posibles fórmulas rígidas de procreación musical como si fueran reacciones químicas fijadas en una fotografía de un genoma fosilizado por el tiempo.

Kartomi termina concluyendo que la transculturación es un proceso activado inicialmente por factores generalmente extramusicales como el halo de prestigio de las culturas dominantes en situaciones de colonialismo, la necesidad de comunicación artística entre grupos que no poseen una cultura en común, e incluso las ventajas materiales, políticas o las fuerzas del mercantilismo.

El proceso de transculturación se completa cuando las tensiones entre dos o más culturas musicales han interactuado y han sido resueltas en una nueva unidad a través de sucesivas generaciones. Tales interacciones musicales unen creativamente y trascienden las progenitoras musicales parcialmente antitéticas para crear un estilo o género nuevo e independiente que es aceptado en sí mismo por un grupo relevante de personas como representativo de su propia identidad musical, y así comienza de nuevo el proceso de otra transculturación.

3) *Hacia una estética de la música popular* de Simon Frith (1987) aporta elementos de juicio, criterios y orientaciones de estudio muy sustanciales para esta investigación en relación con la “música popular”, cuya denominación y valoración estético-social occidental es muy confusa¹³. El sedimento más importante del estudio de Frith es el hecho de que la música popular ha sido abordada siempre en el marco de lo sociológico, como materia prima para la teoría social, en contraste con el marco asociológico -que supuestamente trasciende las fuerzas sociales- de la llamada música clásica o seria (p.413). Las respuestas sociológicas que determinan los estilos aceptados por mayorías, así como los patrones de éxito y consumo dependen de dos cuestiones: las técnicas y tecnologías disponibles. Producimos y consumimos la música que somos capaces de producir y consumir; es decir, según capacidades, preparación y educación, que referidas a la música popular no atañen tanto a los compositores como a los grupos sociales (pp. 415,416).

Las funciones sociales que cumple la música. Este es el abordaje básico de los estudios antropológicos de la música (etnomusicología), acerca de las músicas folklóricas y tradicionales. Por extensión se aplica a la música pop contemporánea, asumiendo que su función primordial es convertirse en producto comercial, donde se equipara el juicio estético al comercial.

Frith señala que es mucho más relevante plantearse cómo la música popular mediática construye los individuos y no tanto qué revela de ellos (p.418), y que el término “autenticidad” es totalmente equívoco en la teoría cultural, pues lo que se debe examinar no es cuán verdadera es una pieza musical para alguien, sino cómo se establece *a priori* esa idea de “verdad” (p.419). La música pop de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético. Existe una interacción entre la inmersión personal en la música simultáneamente con un carácter público, externo, y esta

¹³ En armonía con las percepciones y los razonamientos de esta investigación, expuestos a través de todo este documento, la categoría de “música popular”, tal como se maneja comúnmente en el sentido de categoría opuesta a música “académica” o “cultura”, es obsoleta. Para el análisis de los aportes de Frith se denomina aquí *música popular mediática*.

característica es esencial para la ubicación cultural de lo individual en lo social. La música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva. Frith (ídem) concluye que otras formas culturales -pintura, literatura, diseño- pueden articular y exhibir algún tipo de valor y orgullo compartidos, pero sólo la música puede hacer que el individuo los sienta (pp. 421, 422).

Se destaca la síntesis del autor sobre cuatro funciones o usos de la música popular mediática y sus implicaciones para la estética (pp. 423-427):

.-Como respuesta a cuestiones de identidad. La música es capaz de crear una identidad colectiva espontánea, a menudo con sentimientos patrióticos o nacionalistas.

.-Como vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada.

El hecho de que la mayoría de las canciones hablen de amor, revela que la gente necesita darle voz y forma a las emociones. En todo caso, con cualquier temática las canciones parecen ser capaces de expresar lo que sentimos como si a través de la música nos fuéramos conociendo a nosotros mismos.

.-Como vía para dar forma a la memoria colectiva u organizar el sentido del tiempo. Las canciones y las melodías son con frecuencia la clave para recordar cosas que sucedieron en el pasado.

.-Como algo que se posee. Eso es una consecuencia de las funciones anteriores. Sentimos que poseemos la canción misma, la forma de interpretarla e incluso al intérprete mismo. La música popular mediática evidencia un elemento específico de cohesión sicosocial: el hecho de que es “poseíble” como ninguna otra forma de cultura popular (excepto quizás un equipo deportivo).

Frith (ídem) afirma que las funciones sociales de la música popular mediática están relacionadas con la creación de la identidad, el manejo de los sentimientos y la organización del tiempo:

“La idea de trascendencia juega un papel tan importante en la estética de la música popular como en la estética de la música seria, pero, como

espero haber dejado claro, aquí trascendencia no significa la libertad de la música respecto a las fuerzas sociales, sino el hecho de estar organizada por ellas (por supuesto, en último término esta afirmación es igualmente válida para la música culta” (p. 427).

Para esta investigación son cruciales los cuatro aspectos que termina apuntando Frith (ídem) para responder a la interrogante de cuáles son los factores que le permiten cumplir a la música popular mediática (MPM) sus funciones sociales:

1.-La música occidental en el siglo XX ha asimilado las formas y convenciones de la música afroamericana. Esto significa que la MPM tiene una estructura que se desarrolla por *intensión* y no tanto por *extensión*¹⁴. Estos términos analíticos están basados en una teorización propuesta por Andrew Chester.

2.- A partir del siglo XX la MPM se ha centrado cada vez más en el uso de la voz. La voz humana y el concepto de una voz instrumental como signos de personalidad individual acompañan la fijación de una serie de gestos y puestas en escena.

3.-La MPM muestra una gran variedad de estructuras narrativas que conforman sus propios modelos de identidad y articulan diferentes emociones. A este respecto se requiere un análisis específico de géneros, abierto a una clasificación que considere cómo dialogan estos elementos.

¹⁴ Este autor considera válido el análisis musical planteado por Andrew Chester contenido en su publicación *Second Thoughts on a rock aesthetic: The Band* (1970). Chester habla de la asimilación que la música popular occidental ha hecho de la música afroamericana, la cual se elabora con códigos de *intensión*, un proceso donde las unidades musicales básicas, sean tocadas o cantadas, no se combinan en el espacio y en el tiempo como elementos formando estructuras complejas. La entidad básica está organizada en parámetros de melodía, armonía y ritmo, mientras que el conjunto resultante se desarrolla a partir de la modulación de las notas fundamentales y a partir de la inflexión de la pulsación básica. Por el contrario, en la denominada música “clásica” europea, el proceso de elaboración es principalmente por *extensión*, donde el tema y las variaciones, el contrapunto y la tonalidad son recursos contruidos tanto diacrónica como sincrónicamente en calidad de proyecciones externas de unidades musicales básicas. El conjunto se crea por combinación de elementos simples, los cuales permanecen autónomos e invariables en el seno de la unidad compleja (Frith en Cruces, 2001).

4.-La MPM no se limita a la creación e industrialización de canciones, sino a un paisaje sonoro donde recibimos impulsos asociados con imágenes, lugares, personas, fondo de anuncios publicitarios o fondo de bandas sonoras. Frith afirma que en distintos momentos, tanto las músicas populares en general como la llamada música “seria”, no están exentas de usos sociales. En este sentido, debemos entender un cúmulo de referencias musicales que llevamos con nosotros porque nos explican lo que subyace en el núcleo de la experiencia musical y nos permiten reconocer en el mar de sonidos, una combinación que se va fijando en nuestras vidas.

Al dar consideración a los antecedentes documentales aquí expuestos, esta investigación se ha puesto el lente de la visión sociomusical para reflexionar cómo se ponen en juego, cómo se acercan o se enfrentan aspectos relacionados con identidad musical colectiva, identidad musical individual, y sus codificaciones sociales, a partir de rupturas o de conservaciones, como insumos al objeto de estudio. Y, queda claro, que todos estos aspectos contienen dimensiones e implicaciones que van mucho más allá de las categorías cerradas de música “seria” o “cultura”, en contraste con música “popular”, procesos y fenómenos que no pueden sustraerse de las funciones sociales.

Las nuevas y cambiantes relaciones entre los creadores, difusores, comercializadores y receptores de las músicas de todo tipo y los paisajes sonoros que hoy atraviesan nuestras vidas, no dejan duda de que se requiere de un estudio mucho más integral, de carácter dialógico y transdisciplinario, con una visión más articuladora de todas las variables envueltas, para alcanzar definiciones más coherentes de las manifestaciones musicales contemporáneas. Las implicaciones sociales de este universo musical son inseparables del entramado de la cultura y la civilización contemporáneas.

1.5. OBJETIVO GENERAL Y OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1.5.1. OBJETIVO GENERAL

1. Identificar y definir rasgos musicales de raíz africana en la obra de Luis Enrique Mejía Godoy, Walter Ferguson y Rubén Blades.

1.5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Analizar procesos de transculturación musical en las obras escogidas de Mejía Godoy, Ferguson y Blades, en los contextos históricos, sociales y culturales propios de la región.
2. Estudiar la relación entre las raíces *afro* presentes en la música de Mejía Godoy, Ferguson y Blades, y el desarrollo de elementos musicales con identidad centroamericana.
3. Estudiar la influencia general de la música del Caribe insular en los repertorios de Mejía Godoy, Ferguson y Blades.
4. Analizar las estructuras rítmicas, melódicas y armónicas en las obras escogidas, para establecer los estilos musicales correspondientes y las relaciones o diferencias entre sí.
5. Examinar la dicotomía entre lo “culto” y lo “popular” en la música, como discurso socioestético obsoleto e instrumento cultural hegemónico eurocéntrico en América Central para la legitimación de unas manifestaciones musicales sobre otras.

CAPÍTULO II. ACERCAMIENTO METODOLÓGICO

2.1. PARADIGMA DE INVESTIGACIÓN Y ENFOQUE METODOLÓGICO

El paradigma de esta investigación es cualitativo, con un enfoque metodológico de tipo interpretativo, hermenéutico y fenomenológico. Por medio de la comparación, el análisis musical y la interpretación, el foco principal de estudio se dirigió a dos aspectos:

1. La definición de los rasgos *afro* en las obras bajo estudio, y la naturaleza local o regional de los mismos, tomando en cuenta sus respectivos contextos socioculturales y artísticos.

2. Las manifestaciones concretas de esos rasgos dentro de formas y estilos musicales, particularmente los acentos o matices afrocentroamericanos, contenidos en las obras bajo estudio.

La metodología empleada para el acercamiento al objeto de estudio se puede sintetizar en los siguientes procesos:

- a) *Lecturas*. Para realizar las lecturas se construyó gradualmente una biblioteca física y digital de textos sobre la temática central y otras temáticas relacionadas con el objeto de estudio, con el propósito de localizar eficazmente la información para su uso referencial y documental.
- b) *Audiciones*. Para realizar las audiciones se obtuvieron registros fonográficos y audiovisuales de las obras escogidas, en interpretaciones realizadas por los mismos cantautores, así como de otros repertorios relacionados con el objeto de estudio.
- c) *Estudio y análisis*. Se realizaron innumerables audiciones para el análisis musical, se efectuaron estudios comparativos que incluyeron tanto repertorios afroestadounidenses, como afroamericanos de muy variadas regiones de América Latina y el Caribe. Se hicieron también las reflexiones sobre los aspectos socioculturales y estéticos relacionados a las obras

escogidas y se fueron incorporando gradualmente los resultados al documento.

2.2. SUJETOS DE INFORMACIÓN Y MUESTRA

Los sujetos de información primaria son seis obras escogidas para análisis: *Congolí Shangó y Río Coco Wangki* (Mejía Godoy); *Cabin in the wata y Callaloo* (Ferguson); *Hipocresía* (Blades) y *Eres mi canción* (Ayala). Dos razones de fondo condujeron a la elección de una obra cuya autoría no es de Blades, sino del compositor, acordeonista y folclorista panameño Osvaldo Ayala. Por un lado, Rubén Blades es el productor del fonograma *Rosa de los vientos*, donde se encuentra incluida esta canción con su propia interpretación vocal, lo cual es un factor determinante en el resultado final de la versión. Además, toda la producción del fonograma tiene el sello de los conceptos musicales e interpretativos de él y por lo tanto se trata de un producto del ámbito creativo de Rubén Blades. Por otro lado, se trata de una obra que pertenece al repertorio de música tradicional panameña, donde se encuentran rasgos afropanameños bien definidos.

Como sujetos de información secundaria sirvió gran cantidad de repertorios con rasgos *afro* de todo el continente y el Caribe Insular. Se extrajo sólo una pequeña muestra de repertorio de los cantautores bajo estudio para lograr mejores resultados en los plazos de tiempo disponibles. Una agenda de investigación en América Central para el desarrollo del conocimiento en este campo, debe abarcar más obras de estos cantautores, incluir a otros, y realizar el estudio respectivo. Así se podrán establecer de manera más integral los rasgos de identidad *afro*, y las interconexiones estilísticas entre los distintos repertorios.

2.3. INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

Los instrumentos para la recolección de información se pueden agrupar en tres categorías:

1. Libros, revistas y periódicos impresos, así como documentos en formatos digitales accesibles en internet.
2. Fonogramas y grabaciones en formato DVD, tanto de las obras bajo estudio, como de gran variedad de otros repertorios afroamericanos. Muchos archivos se obtuvieron en sitios de internet.
3. Entrevistas de distintas fuentes, realizadas a los autores.

2.4. ANÁLISIS DE DATOS

El análisis de datos se desarrolló en tres fases que se describen debajo de acuerdo a los autores cuyos planteamientos teóricos fueron analizados, las temáticas y los campos teóricos abordados. Algunos procesos de análisis y algunas actividades se integraron o traslaparon entre las fases a través del tiempo, de manera que se generó un proceso orgánico de interconexiones y extrapolaciones en el ejercicio investigativo.

Fase 1

Estudios culturales y subalternos

.-*Cultura y Cultura Popular*. Se estudiaron las tesis de John Thompson, Clifford Geertz, Peter Burke, Gilberto Giménez, Pablo Casillas, Stuart Hall, Pierre Bourdieu, Jesús Martín Barbero, Argeliers León, Jean Franco, Guillermo Sunkel, Daniel Mato, James Clifford, Homi Bhabha, James Lull.

.-Colonialidad, Poscolonialidad, Eurocentrismo, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Pablo Quintero, Alfonso de Toro, Jesús “Chucho” García, Néstor García-Canclini, Jesús Martín Barbero, Dipesh Chakrabarty, Homi Bhabha.

.-Multi, Inter y Transculturalidad, Políticas Culturales, Globalización, Identidad y Mestizaje. Se estudiaron las tesis de Martín Hopenhayn, Eduardo Restrepo, Héctor Pérez Brignoli, Fernando Ortiz, César San Nicolás, Rafael Vidal, José Luis Gómez Martínez, Juan Luis Mejía, Silvie Durán, Vivian Romeu, Geroge Yúdice, Giorgio Tinelli, Jorge Alberto Amaya, Arturo Arias, Néstor García-Canclini.

Estudios afroamericanos

En el marco de estos estudios en Costa Rica, Honduras, Nicaragua, Panamá, EUA, México, Cuba, Puerto Rico, Rep. Dominicana, Venezuela, Colombia, Ecuador, Brasil, Perú, Ecuador, Uruguay, Argentina, Chile y España, se realizaron lecturas sobre las siguientes temáticas:

.-Etnografía, Diáspora Africana, Racismo, Africanía, Culturas Africanas en Estados Unidos y en América Latina. Se estudiaron autores como René Depestre, Roger Bastide, Melville Herskovits, Leo Weiner, Manuel Moreno Fragnals, Sidney W. Mintz, Jesús “Chucho” García, Nina S. de Friedemann, Gonzalo Aguirre, Luz María Martínez, Argeliers León, Peter Wade, José J. de Carvalho, John Lipski, Salvador Vázquez, Daniel Mato, Catherine Walsh, Juan García, José Antonio Robles, Carlos Luis Rodríguez, Virginia Vidal, Lucía Scuro, Nicodemes Santacruz, Martín Benavides, Máximo Torero, Néstor Valdivia, Carlos Agudelo, Eduardo Restrepo, Laura Cecilia López, Néstor Ortiz, Alejandro Frigerio, Marta Rangel, Jhon Antón, Fabiana Del Popolo, Nersa Caballero, Gladys Lechini, Luis Ferrerira, Jose María Nunes, Luis Beltrán, Stuart Hall, Lowell Gudmunson, Rina Cáceres, Quince Duncan, Mauricio Meléndez, Diana Senior, Marva Spence, Laura Barbas, Kent C. Williams, Wendy Griffin, Galio C. Gurdíán, Maricela Kauffmann, Myrna Cunningham, Carla Guerrón, Runoko Rashidi,

Ángel Aguirre, Tania Adam, Sara Losa, Joseph Holloway, Octavio Ianni, Jamie Arocha, Enrique Florescano, Odilie Hoffmann, Gladys Casimir de Brizuela.

.-Músicas afroamericanas y africanas. Se estudiaron las investigaciones de Néstor Ortiz, Andrew Brouse, Willie Anku, James Burns, Kazadi Mukuna, Agatha Onwuekwe, Martin Scherzinger, Manuel Monestel, Gerardo Meza, Guillermo Anderson, Alfonso Arrivillaga, Olivier L. Greene Jr., Wilmor López, Gerardo Maloney, Leslie George, Luis Pulido, Leonardo Acosta, Nicodemes Santacruz, Rolando A. Pérez, José Luis Salinas.

Ciencias musicales

.-Teoría, Sociología y Antropología de la Música, Música Popular, Folklore y Culturas de transmisión oral. Se estudiaron trabajos de Inglaterra, Alemania, EUA, México, Cuba, Venezuela, Argentina, Chile y España, que presentan enfoques integrales de las músicas populares, urbanas y mediáticas, y que impulsan estas temáticas como áreas académicas de estudio. Entre los investigadores estudiados están: John Shepherd, Peter Wicke, John Blacking, Isabel Aretz, Fernando Ortiz, Walter Guido, Aníbal Quijano, Carlos Reynoso, Luis F. Ramón y Rivera, Francisco Cruces, Bela Bartok, Alan P. Merriam, Margareth J. Kartomi, Rodrigo Malaver.

.-Historia de la Música, Arte, Estética, Semiótica, Hermenéutica, Fenomenología y Análisis Musical. Dieter Lehnhoff, Gerhard Behague, Zoila Gómez, Victoria Eli, Juan Ernesto Quesada, Juan Rafael Camacho, Peter Wicke, Bruno Nettl, Melinda Russell, Jaime Villanueva, María Nagore, Gerhard Steingress, Philip Tagg, Heinrich Schenker, Alejandro Cardona, Allan Lomax, Juan Francisco Sans.

Otras temáticas relacionadas

.-Sociología, Antropología Cultural e Historia de América Central. Darío A. Euraque, Marc Zimmerman, Sergio Ramírez, Francisco Lizcano, Frederick W. Lange, Héctor Pérez Brignoli, Elizabeth Fonseca.

El proceso en esta primera fase se puede sintetizar de la siguiente forma:

- a) *Construcción de base de datos como biblioteca física y digital.* Se clasificaron todos los documentos impresos y los archivos digitales. En el caso de libros y demás documentos impresos, se ordenó el material por temas. En el caso de archivos digitales, se organizó el material en carpetas digitales, también por temas. Se crearon archivos digitales particulares sobre aspectos generales de las culturas musicales de las comunidades afrocentroamericanas, sobre los cantautores mismos y sus obras.
- b) *Lecturas y audición.* Se iniciaron las lecturas con especial concentración en las temáticas de los Estudios Culturales. Se inició la audición de fonogramas y grabaciones en formatos digitales de audio para su clasificación. Dada la gran cantidad de materiales obtenidos, se hicieron cronogramas tanto para las lecturas como para las audiciones.
- c) *Análisis y reflexión.* Se iniciaron las anotaciones sobre dos temáticas: 1. Lo *afro* en la construcción de las identidades centroamericanas, enfrentando la negación e invisibilización de que ha sido objeto la herencia africana; 2. La epistemología eurocéntrica de lo “culto” y lo “popular” en el arte y la música en particular, cuestionando sus dicotomías, sus rígidos enfoques, para abrir nuevos espacios de discusión y teorización al respecto.

Fase 2

Se inició la observación más detallada de las obras escogidas por medio de los registros fonográficos y audiovisuales obtenidos. Se abordaron también repertorios de otros cantautores centroamericanos. Este investigador realizó las transcripciones de las estructuras melódicas y de los textos de las canciones. Se inició un acercamiento tanto *etic* como *emic* al material musical.

Los pensamientos y la conducta de los participantes en una investigación pueden enfocarse desde dos perspectivas diferentes: desde la de los propios participantes

(*emic*) y desde la de los observadores (*etic*). En ambos casos, son posibles descripciones científicas y objetivas de cualquier campo de los grupos humanos o los individuos. En el primero, los observadores emplean conceptos y distinciones que son significativos y apropiados para los participantes; y en el segundo, conceptos y distinciones significativos y apropiados para los observadores. La prueba de la adecuación de las descripciones y análisis *emic* es su correspondencia con una visión del mundo que los participantes nativos aceptan como real, significativa o apropiada (Aguirre, 1995).

Se hicieron explicaciones sobre este acercamiento en los apartados Justificación y Relevancia (1.3.) y Reseña bibliográfica (1.4.1.), específicamente bajo la reseña de la obra *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural* de Ángel Aguirre. Tal como se expuso allí, este investigador ha desarrollado diversas experiencias de conocimiento empírico y escénico-musical, y a la vez acumulado gran cantidad de lecturas y reflexiones sobre las herencias africanas, en interacción con artistas afrodescendientes de América y otras latitudes.

En consecuencia con lo anterior, es a partir de los planteamientos sobre oralitura y ecotexto de Hugo Niño (1997), analizados por Rodrigo Malaver (2003), a su vez sobre literatura de Luis Sepúlveda (2001), que se realiza esta investigación dentro del concepto del investivolucramiento. El esquema que presenta Malaver en el campo de la oralitura es el siguiente:

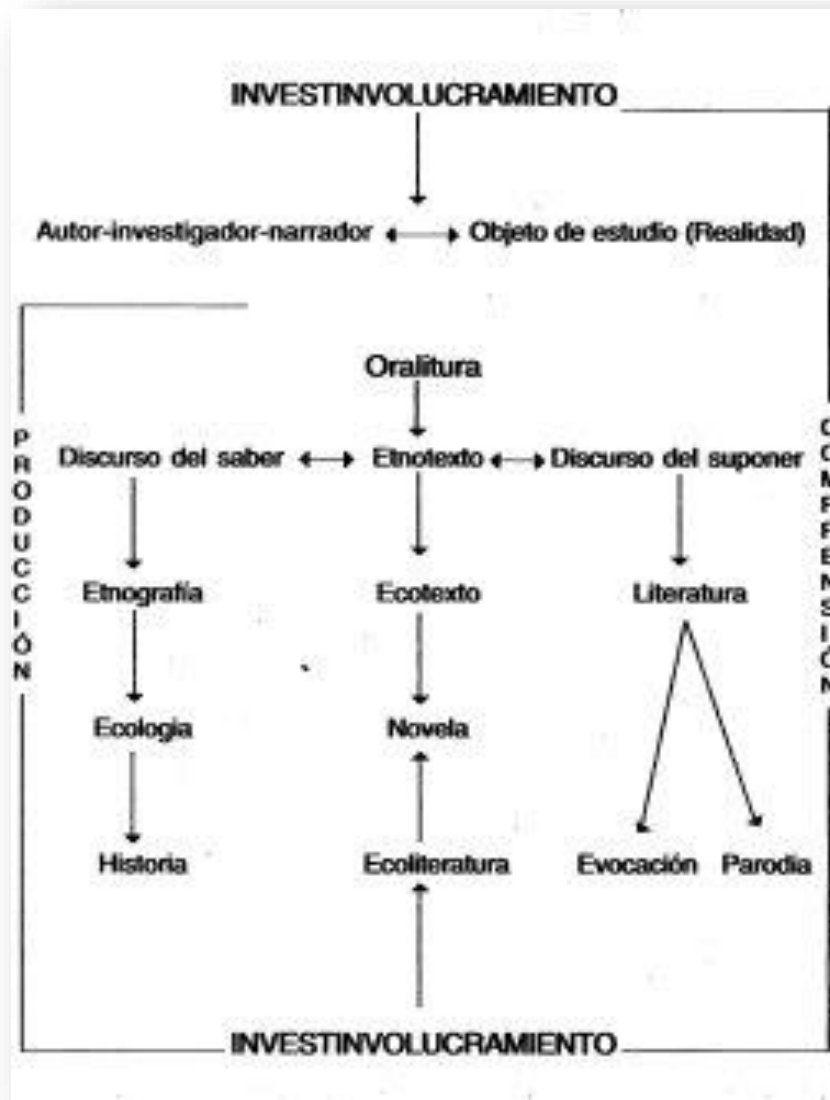


Imagen N° 1: Investinvolucramiento

Este autor propone el siguiente esquema, adaptando el de Malaver (idem), al campo de esta investigación, el cual suministra los paradigmas para el objeto de estudio de manera integral:

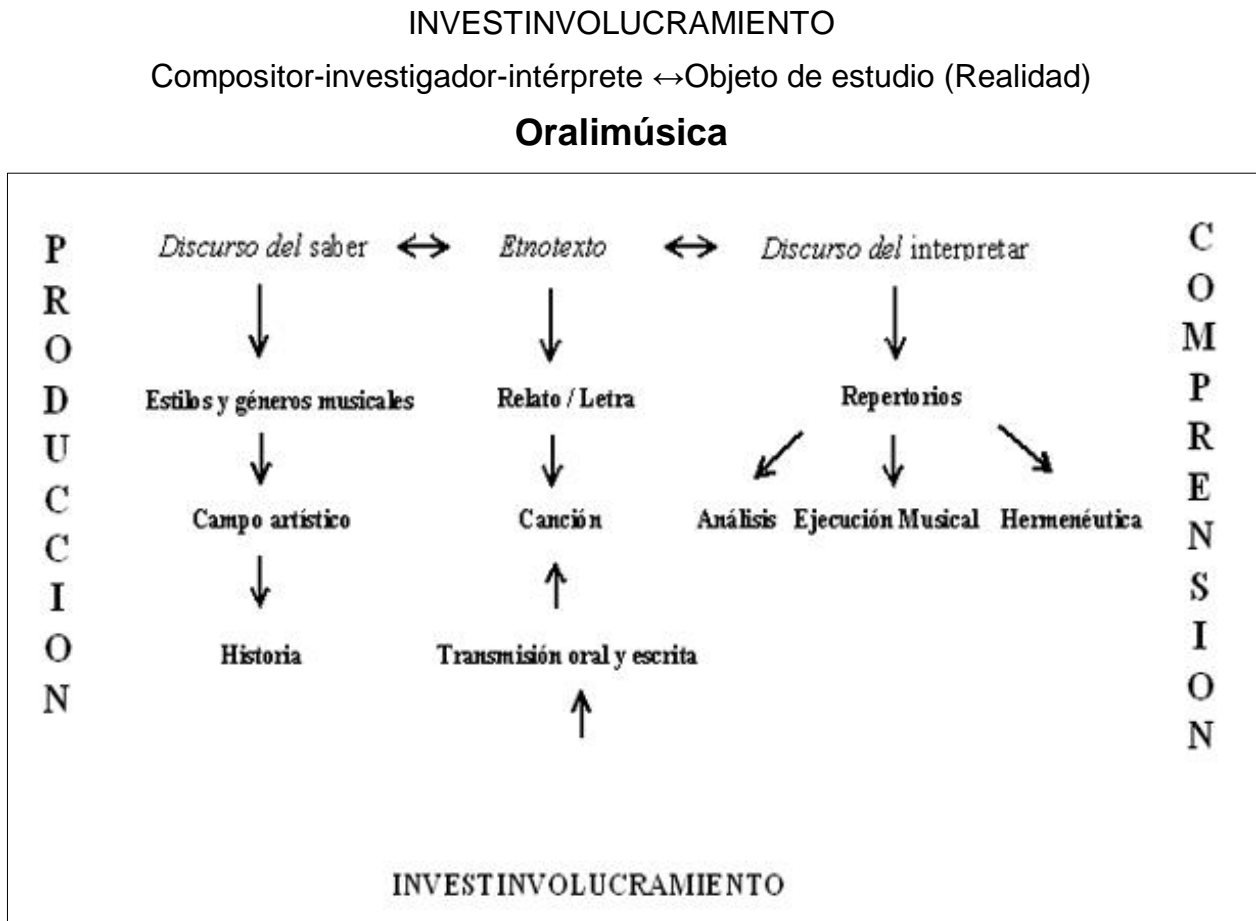


Imagen N°2: Oralimúsica

El concepto *oralimúsica* es propuesto por este autor y se abstrae de los conceptos lingüístico-literarios expuestos. También se han tomado en cuenta los conceptos de

oratura desarrollados por antropólogos, lingüistas y folklorólogos como Tala (1998), Okpewho (1992), Alkebulan (2005), Gingell (2004), Prat (2007)¹⁵, entre otros.

Precisamente Prat (op.cit.) nos da un perfil sobre el origen de la oratura y su relación con nuestra temática de identidades construidas a partir de modelos de transmisión y preservación distintos:

“En los años sesenta se debatía en las universidades de Makerere en Uganda, de Nairobi en Kenia y de Dar as Salam en Tanzania sobre el problema de la hegemonía de las lenguas europeas sobre las africanas, y fue a raíz de este debate que se creó un término sin duda importante para la folklorística internacional, aunque poca atención se le ha dado fuera del Tercer Mundo (cf. Thiong’o 1998, pp. 103–128). La palabra oratura (orature en inglés y francés) fue creada, al parecer, por el lingüista ugandés Pio Zirimu y usada por los keniatas Ngugi Wa Thiong’o, novelista y profesor de literatura comparada de la universidad de California en Irvine, y Micere Mugo, profesor universitario de arte, para evitar el uso de expresiones como “literatura folklórica”, “literatura oral” o “literatura primitiva”, todos ellos incorrectos o contradictorios. Este término podría definirse como la expresión oral de las producciones creativas de la mente humana. Micere Mugo usaba el término orature para referirse a las producciones artísticas verbales que por lo general son recitadas, dramatizadas o actuadas de alguna manera. Dentro de este concepto se pueden incluir todos los géneros folklóricos tradicionales: cuentos en sus diversos tipos, mitos, leyendas, narraciones épicas, historias orales, oraciones, jaleos, himnos, coplas, canciones, nanas, rimas, lamentos, adivinanzas, refranes, comparaciones proverbiales, expresiones formularias o dichos, por ejemplo. Pero también se deben incluir en él las creaciones de carácter más culto e institucional de los poetas

¹⁵ Ver Bibliografía.

cortezanos que funcionan dentro de la oralidad en su producción: poemas épicos y cortezanos, sagas o panegíricos, por ejemplo, y las producciones verbales que encierran la historia local, la religión autóctona o la educación tradicional de las comunidades tradicionales del África negra, y de otras naciones, en especial de los continentes americanos” (pp. 9-10).

Tal como explica Prat (ídem), el concepto de la oratura incluye los aspectos performativos presentes en las culturas de la periferia europea¹⁶, y son ejes transversales esenciales en la mayoría de las manifestaciones musicales regionales. La palabra oratura enfatiza el modo artístico de la oralidad, pero la cualidad escrita no siempre queda implicada. Este autor considera que el término oralidad, que puede incluir cualquier acto de habla, rescata las tres cualidades: la oral, la artística y la escrita. Transferido al campo de la musicología aplicada, el término *oralimúsica* recoge los elementos: música (interpretación e improvisación), performatividad¹⁷ y registro musical. En el caso de los elementos música y performatividad, se trata de hechos culturales con alto contenido de transmisión oral. El registro musical abarca la notación musical académica occidental, así como la transmisión oral. Este última incluye la memoria colectiva y los soportes físicos o digitales, cuya transformación constante se refleja en las diversas estructuras metrorrítmicas y estilísticas con las que se escribe o se interpreta una misma obra, lo cual responde al entorno sociocultural del compositor o arreglista.

¹⁶ En el apartado Justificación y Relevancia se consideraron los aspectos performativos y su relación con esta investigación.

¹⁷ Este autor concuerda con las definiciones de López Cano (2008) respecto a las dos categorías fundamentales en los estudios de performance: lo performático y lo performativo. Lo performático es la puesta en ejecución de un guión, partitura, plan o discurso previamente establecido. La performatividad, en cambio, se refiere a la creación de fenómenos en el momento mismo de la performance. En criterio de este autor, la noción de performatividad recupera implícitamente la ‘importancia’ de los oyentes, los receptores de la música, que llegan a ser importantes por su presencia necesaria para establecer el sentido de ritual en los escenarios sociales de la música de carácter intensamente participativo o interactivo.

Fase 3

Se inició el análisis musical de tipo estructural general, armónico, melódico, rítmico y estilístico, aplicado a cada obra; asimismo, el análisis comparativo cruzado, de estructuras y elementos contenidos en las obras de los tres cantautores para exponer diferencias y coincidencias. Se utilizaron conceptos de análisis musical de Schenker, particularmente sobre coherencia y crecimiento orgánico. Por ejemplo, la asociación motivica, la noción de paralelismo, las similitudes y diferencias entre la gramaticalidad y la funcionalidad del texto composicional tonal, incluida su tesis de los tres niveles en la obra musical:

Hintergrund =estructura fundamental, base subyacente o estructura generatriz.

Mittelgrund = base media.

Vordergrund = superficie.

Se combinaron los planteamientos teóricos schenkerianos con los del análisis tradicional en un acercamiento dialógico entre ambos, esbozado en el siguiente esquema de Sans (s.f.):

Teorías Tradicionales	Teoría Schenkeriana
Fenomenológicas y empíricas	Representacional e interpretacional
Fundamentadas en reglas y excepciones	Fundamentada en los principios orgánicos de organización
Discursivas	Gráfica
Observan y describen la conducta del sistema	Establece las relaciones de los elementos del sistema
La regla es posterior al sistema	Establece niveles y jerarquía
Superficiales	Esencial
Conductista	Generativa

Imagen N° 3: Esquema de Sans

Fuente: *Elementos del Análisis Schenkeriano*. Juan F. Sans (s.f.)

En esta misma fase se realizaron las transcripciones de las estructuras melódicas y de los textos (letras) de las canciones. Se estudiaron las conexiones estilísticas entre las obras escogidas, repertorios de la costa atlántica centroamericana, del Caribe insular, repertorios afroamericanos continentales y los géneros de forma-canción donde se ubican los sujetos de información primaria, como se ilustra en el siguiente gráfico:

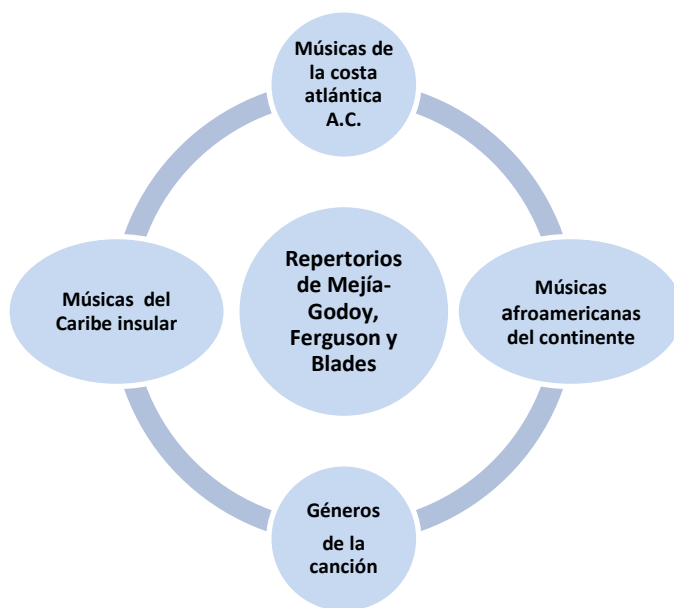


Figura N° 4: Música y repertorios

Con herramientas de la musicología aplicada y antropología de la música, el ejercicio analítico procuró encontrar definiciones conceptuales y estructurales acerca de los códigos de herencia musical africana, profundamente mestizos y transculturados, presentes no sólo en las obras escogidas, sino en la mayor parte de las músicas de América. Este proceso se mantuvo hasta los últimos momentos hasta la versión final de este documento, con el objetivo de realizar todas las inclusiones posibles. También se valoraron las manifestaciones y criterios de los cantautores en

entrevistas¹⁸, artículos sobre su música y su propio pensamiento artístico en general, como criterio valorativo en el análisis. En el caso de Ferguson, este investigador grabó una entrevista personal en la casa de habitación de Ferguson (Cahuita, Limón), el 24 de noviembre del 2008.

Se terminaron los gráficos de análisis musical, y junto con las melodías fueron transferidos a programas informáticos e incorporados en el documento.

¹⁸ No se logró entrevistar personalmente a Blades ni a Mejía Godoy, pese a los esfuerzos realizados por este investigador. Conversaciones o entrevistas personales con ellos serán valiosos insumos para dar continuidad a esta investigación.

**CAPÍTULO III. TERMINOLOGÍA
AFRO. ENFOQUES SOBRE LA
RACIALIDAD Y LA SUBALTERNIDAD**

3.1. SOBRE VOCABLOS AFRO Y SUS CONNOTACIONES

En el contexto de los estudios sobre herencias africanas en América Latina se hace constante uso de los términos *africanidad*, *negritud*, *africanismo*, *africanía*, *Afroamérica*, *afroamericanismo*, *afrodescendiente*, *afromestizo*, *afrocriollo* y *afrolatino*. Igualmente, se utilizan todos los gentilicios regionales o locales correspondientes, precedidos del prefijo *afro* (*afromexicano*, *afrocubano*, *afrocentroamericano*, *afroantillano*, etc.) para singularizar individuos, comunidades o características que se constituyen en agentes de la continuidad, transformación y reinterpretación de cosmovisiones y expresiones artísticas o lingüísticas de origen africano, implantadas y transculturadas en América.

Ante esta diversa terminología, es apropiado hacer unas anotaciones generales sobre la semántica y uso de esos vocablos connotativos de la herencia *afro*. No se pretende aquí esgrimir una posición ideológico-epistemológica sobre el asentamiento académico ni la validez de los usos del concepto *afro*, pues de hecho existe controversia entre los investigadores en el campo de los estudios afroamericanos. Aun así, se requieren algunas aclaraciones para contextualizar la terminología y propiciar una lectura más precisa de las afirmaciones y conclusiones en esta investigación.

Entonces, con base en los planteamientos y definiciones de algunos antropólogos e historiadores, se alistan a continuación los términos en cuestión, algunas de sus respectivas connotaciones con reflexiones y enfoques propios de este investigador, para sustentar el uso lingüístico y semántico en este trabajo.

a) Afro

Para Depestre (1996) existe una connotación racista de la partícula *afro*:

“El eminente profesor Roger Bastide, al final de su vida, propuso herramientas metodológicas más apropiadas para el examen de nuestras situaciones y coyunturas sociohistóricas. Le pareció conveniente, sin

embargo, mantener la partícula afro delante de la palabra americanología. Este afro, así mantenido, hace inevitable la conservación correlativa de los demás significados equívocos que el viejo etnocentrismo, de connotación racista adjudica tradicionalmente a las formas y contenidos de nuestra americanidad” (p. 341).

Para Depestre (loc.cit.) existe una inevitable connotación racista del prefijo *afro*. Si bien es discutible este enfoque, desde la perspectiva de este investigador existen en efecto prejuicios adheridos a los términos compuestos con el prefijo *afro*, pues la institucionalidad sociocultural de nuestra región y el subconsciente colectivo en general, preasignan bajos valores a las africanías existentes en nuestras construcciones identitarias. Estudios más recientes acerca de las influencias africanas en el discurso cultural de distintas regiones del continente americano, afirman que existe además la problemática de utilizar vagamente los términos con el prefijo *afro* (Ruiz, 2007). Para Hall (en Restrepo, 2004) la visión hegemónica europea asumió la etnicidad como la antítesis de la nación o de la modernidad, inventando una exterioridad definida como un radical *otro*.

“Esta negación de la etnicidad es entendible por la dialéctica de visibilidades/invisibilidades mediante la cual Europa se ha constituido a sí misma desde los imaginarios de la nación y la modernidad que producen un efecto de naturalización que marca a los “otros” como “grupos étnicos” (p.42).

Esta investigación reconoce que lo *afro* no deja de implicar la otredad y la connotación etnicista propia de la dialéctica europea que señala Hall (ídem). No obstante, la terminología que utiliza este prefijo tiene un uso muy generalizado y en este trabajo se recurre a ella como postura convergente sin connotaciones etnicistas agregadas.

b) Africanidad

Acerca del uso del concepto de *africanidad* Tania Adam y Sara Losa (2009) señalan:

“Podemos definir la africanidad como la identidad relacionada con África, pero lejos de ser algo sencillo y lineal, esta identidad puede adoptar formas y matices muy variados según el contexto individual. En un primer momento, cuando se creó el término, la africanidad hacía referencia a unos valores exóticos que se resumían básicamente a la dicotomía de la modernidad-tradición, anclada en el africanismo clásico y la antropología colonial” (p.7).

Este investigador coincide con el hecho de que se ha dado una lectura exotizada y unifocal de las identidades culturales a partir de la dicotomía eurocéntrica de la modernidad-tradición. Por ello, el término africanidad se utiliza aquí como sustantivo conjuntivo de múltiples identidades africanas sin connotaciones ideológicamente prefiguradas por la antropología colonial.

c) Negritud

Con un enfoque ideológico de carácter mucho más activista y político que el de la *africanidad*, estudiantes del Caribe francófono acuñaron en París durante la década de los treinta el término *negritud*¹⁹. Bajo este planteamiento, se pretendía reivindicar la identidad negra y su cultura, en primer lugar frente a la cultura francesa dominante y opresora, y que era además el instrumento de la administración colonial francesa y por extensión de la pretendida superioridad blanca.

¹⁹Aimé Césaire (Martinica), Leon Damas (Guyana), y Léopold Sédar Senghor (Senegal), publicaron en París en 1932 la revista *L'Étudiant Noir*, donde afirmaban que la historia de los negros había sido un drama en tres actos: primero esclavizados, después formados en la asimilación y, en el tercer acto, en contra de la esclavitud o la asimilación. Se enfrentaron al orden neocolonial y concibieron el término *negritud* (Valdés, 2012-3).

La *negritud* se propuso como un movimiento de exaltación de los valores culturales de los pueblos negros, que a través de la literatura significó la base ideológica para impulsar el movimiento independentista en África, transmitiendo una visión un tanto idílica y una versión un tanto glorificada de los valores africanos. Para Depestre (1986) la *negritud* se manifiesta como un nuevo cimarronaje intelectual, un movimiento esencialista, y dentro de este contexto histórico-filosófico se usa aquí el término.

d) Africanismo

El concepto de *africanismo* surge en la década de los cuarenta- en el siglo XX- en la Escuela Histórica Americana de Antropología. Herskovits (1941) conceptualizó el africanismo como un cúmulo de creencias y religiones que surgieron como una nueva cultura en Hispanoamérica producto del régimen esclavista de africanos en este continente (Ianni en Friginals: 1996). En este sentido, los *africanismos* son el conjunto de supervivencias culturales aportadas por sus descendientes africanos como producto conservacionista de un ancestro común. Holloway (1991) define los *africanismos* como elementos culturales hallados en el Nuevo Mundo que denotan un origen africano. En la lingüística se entienden los *africanismos* específicamente como vocablos de origen africano en una lengua que no es africana (Lipski, 2002).

Entonces, se usa aquí el término *africanismo* según se ha aplicado a los estudios de lo africano o estudios africanos, los cuales abarcan la política, la economía, la sociología y la cultura del continente africano en todos sus alcances históricos, especialmente la influencia que ese bagaje ha tenido en las culturas de América y particularmente en las regiones centroamericanas enfocadas en esta investigación.

e) Africanía

Africanía –término en algunos casos utilizado como sinónimo de *africanismo*- se refiere a rasgos culturales de origen africano que han pervivido y se han recreado en

los distintos pueblos afroamericanos. Las *africanías* son huellas de las culturas negras y sus representaciones simbólicas en la etnogénesis cultural de América (Friedemann, 1992). Estos rasgos o huellas han llegado, en la mayoría de los casos, a fundirse en las configuraciones identitarias oficiales de las naciones americanas, y de los pueblos centroamericanos que son de particular incumbencia en este caso.

Es vinculante en este trabajo la distinción entre *africanidad* y *africanía*, tal como la sostiene Arocha (2002) al afirmar que “en África hay africanidad, pero no africanía”. El concepto de *africanía* se usa aquí como referencia a la reconstrucción de la memoria que tuvo lugar en América a partir de recuerdos de africanidad, así como a “aquella identidad que los afrodescendientes fueron modelando para resistirse a la esclavización” (op. cit. pp. 53-54, 57).

f) Afroamérica

Afroamérica es un concepto de espacio geográfico-cultural que a la vez nos remite a la denominada tercera raíz étnico-cultural en la configuración de América, la cual ha sido ocultada o ignorada por la oficialidad histórica de Latinoamérica o Iberoamérica.

Sobre las características conceptuales de *Afroamérica*, Luz Ma. Martínez (2005) plantea:

“Trátase de una realidad global en la que están manifiestos y vigentes los trazos de nuestra ancestralidad, en la que la africanía es sustancia no sólo biológica, es también, entraña histórica y raíz cultural. No tiene territorio delimitado, acaso más peso en algunas regiones en el fenotipo de las gentes, la fidelidad al imprescindible toque del tambor principal indicador de africanía, la preservación de ésta en el ritual afrosincrético. Afroamérica tiene matices de intensidad en la demografía, pero está en la geografía de América toda, desde Canadá hasta El Plata, en las dos

costas del Pacífico y el Atlántico. Es el eslabón que cerró con su esclavitud el complejo mundo del mestizaje” (p. 6).

El concepto de *Afroamérica* se utiliza en el sentido inclusivo de todas las regiones donde viven americanos que son agentes de continuidad de formas culturales de origen africano, sean éstos de habla española, inglesa, portuguesa, holandesa, francesa, garífuna, misquito, papiamento o alguna de las variedades del creole.

g) Afroamericanismo

Sobre el *afroamericanismo* Eduardo Restrepo (2003), a su vez sustentado en Whitten y Torres (1998), afirma:

“De manera general, las perspectivas afroamericanistas son aquellas que, de acuerdo con diferentes presupuestos teóricos y metodológicos, hacen un énfasis en las continuidades y rupturas de los legados africanos en su explicación de las expresiones culturales de los descendientes africanos en el Nuevo Mundo, así como de su contribución a la constitución de las diversas sociedades” (p. 90).

Se usa este término en este trabajo, tanto dentro del enfoque *afroamericanista* que señala Restrepo (loc.cit.), como en el concepto implícito del *afroamericanismo* en sí, en el sentido de que se procura aportar a la visibilización, valoración y comprensión de un bagaje de culturas musicales cuyas continuidades y rupturas forman parte sustancial de la construcción identitaria del individuo centroamericano.

h) Afrodescendiente

El término *afrodescendiente* se usa en el sentido que lo acuñó la socióloga afrobrasileña Sueli Carneiro (en Restrepo, 2003), para dar el salto de “cultura negra” a

“cultura afrodescendiente” como una nueva construcción epistémica de una fusión cultural que define expresiones culturales africanas y americanas en una identidad afroamericana diferente.

La referencia aquí a los *afrodescendientes* es también en el sentido de García (2001), a saber, personas nacidas en el continente americano, descendientes de múltiples generaciones y procesos de mestizaje, la mayoría descendientes de personas secuestradas y trasladadas por los europeos desde el África subsahariana hasta América para trabajar en sus colonias, fundamentalmente en las minas y plantaciones como esclavos, entre los siglos XVI y XIX.

Los *afrodescendientes* son el resultado de un largo proceso de conservación, recreación y transformación de acuerdo a las condiciones sociohistóricas y económicas que les ha correspondido vivir. El concepto *afrodescendiente* tiene más amplio uso en el marco de los encuentros o congresos internacionales y abarca todos los pueblos descendientes directa o indirectamente de la diáspora africana en el mundo.

i) Afroamericano

El término *afroamericano* (en inglés *African-American*)²⁰ se empezó a utilizar en E.U.A. al calor de la discusión política sobre derechos y reivindicación de los ciudadanos de ancestros africanos entre la décadas de los cincuenta y los sesenta, en el contexto de las relaciones interculturales y para reducir las agudas tensiones raciales en ese país. A partir de la década de los noventa el término también encontró asiento en el resto del continente americano, aunque en el campo académico de los estudios

²⁰Hay que tener en cuenta que, en un sentido geopolítico más amplio y más correcto, el término *afroamericano* debe referirse también a todos los descendientes de africanos tanto en Sur, como Centro y Norteamérica. Por lo tanto, es más exacto usar el término *afroestadounidense* específicamente para los *afrodescendientes* en los Estados Unidos. No obstante, la aplicación exclusiva de la expresión en inglés *African-American* a un contexto demográfico-cultural de los EUA como estado-nación, es el resultado de la apropiación excluyente de los mismos conceptos de *América* y *americanos* por parte del sistema político-económico estadounidense, que históricamente ha sido expansionista y etnocéntrico. Por ello, a menudo se utilizan dichos términos como si éstos correspondieran sólo a esa nación.

sobre herencias africanas es más frecuente el término *afrodescendiente* en América Latina, y así lo hace esta investigación.

j) Afromestizo

Para precisar las connotaciones de *afromestizo*, es conveniente recordar la noción de *mestizo* y *mestizaje*, aportada por Ronald Soto (2006):

“Algunos como Claudio Lomnitz Adler consideran que el mestizaje se refiere usualmente al proceso de mezcla racial entre españoles e indios y a la génesis de un tipo racial y étnico particular de persona: el mestizo. Entonces, este mestizaje entendido como un proceso de mezcla interracial y/o intercultural, es un tema fundacional en las Américas, especialmente en esas áreas colonizadas por los españoles y los portugueses. Como nos indica Magnus Mörner, la palabra “mestizaje” deriva de la palabra “mestizo” (sangre mezclada), mestizaje significa miscegenación o fusión biológica, pero en América Latina mestizaje también ha sido usado para referirse a una fusión cultural y social antes que una fusión biológica” (pp. 1, 2).

En esta línea conceptual, con el término *afromestizo* se hace referencia aquí al producto de la mezcla y fusión biológico-cultural entre africanos y las diferentes etnias y culturas indígenas o inmigrantes en el continente americano. Cabe señalar que *afromestizo* es un concepto muy utilizado en el campo de los estudios afromexicanos, por investigadores como Florescano (1991), Martínez (1993), Navarro (1997) y Hoffmann (2006), entre muchos otros.

k) Afrocriollo

Afrocriollo es un vocablo que debe explicarse en el contexto del concepto *criollo* como tal. Respecto al contexto histórico sincrónico del concepto, Vituli y Solodkow (en Buitrago, 2011) anotan que durante el período de 1560 a 1600:

“...el término criollo fija la identidad de una novedad geográfica y antropológica. Primero se asociaba al esclavo africano nacido fuera de África; en segundo lugar, al europeo blanco nacido en América o al ‘hijo del conquistador’; criollo era en todo caso un término despectivo” (p.191).

Los mismos autores (ídem) se refieren al período de 1700 a 1810:

“Durante este período la formación de la conciencia criolla funcionó como base o fermento de las identidades protonacionales. La Ilustración promueve cambios que los intelectuales americanos empiezan a dirigir y aprovechar hacia la emancipación. Los autores tienen el acierto de rescatar la hipótesis de Mariano Picón-Salas, quien afirma que el humanismo jesuítico desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la conciencia criolla.” (p.192)

Dada la riqueza polisémica del término *criollo*, parece pertinente agregar aquí algunas acepciones registradas en el Diccionario de la lengua española (DRAE)²¹:

“3. adj. Dicho de una persona: Nacida en un país hispanoamericano, para resaltar que posee las cualidades estimadas como características de aquel país. U. t. c. s.

²¹Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

4. *adj. Autóctono, propio, distintivo de un país hispanoamericano.*

5. *adj. Peculiar, propio de Hispanoamérica.*

6. *adj. Se dice de los idiomas que han surgido en comunidades precisadas a convivir con otras comunidades de lengua diversa y que están constituidos por elementos procedentes de ambas lenguas. Se aplica especialmente a los idiomas que han formado, sobre base española, francesa, inglesa, holandesa o portuguesa, las comunidades africanas o indígenas de ciertos territorios originariamente coloniales.”*

Afrocriollo remite entonces a las mismas concepciones histórico-sociales y culturales del individuo *criollo* en el contexto de la colonialidad, en este caso de una identidad portadora de herencias *afro* en América Latina.

I) Afrolatino

Afrolatino es un término de imprecisas connotaciones. En el transcurso de esta investigación no se han encontrado fuentes de autoridad académica que establezcan definiciones, den explicaciones, ni presenten tampoco objeciones fundamentadas acerca del uso del mismo. El término se escucha y utiliza como parte de una jerga común en los ámbitos artísticos latinoamericanos, a menudo en relación con danza y música. Según quién usa el término, se incluye o excluye lo *afrobrasileño*, cuando debería estar implícito, desde la perspectiva de este investigador.

El término *afrolatino* está inserto en el contexto sociocultural de grandes comunidades de inmigrantes “latinos”, o estadounidenses descendientes de éstos, en muchas regiones y ciudades de EUA. Estas comunidades buscan identidad y reconocimiento dentro de la categoría masificadora de “hispanos” o “latinos”, categorías ampliamente utilizadas en EUA, y de innegables matices etnicistas y racistas. El

concepto y uso de este término es por lo tanto un fenómeno de sincronía histórica ajeno al contexto regional centroamericano bajo estudio²².

Algunas referencias al término *afrolatino* se encuentran en sitios de internet²³, pero ninguno de ellos tiene fundamentación teórica-académica, ni aporta esclarecimiento sobre el término. En todo caso, en este trabajo se usa el término *afrolatino* para dos referentes: 1) para referirse a las diferencias entre repertorios y características *afro* en el ámbito latinoamericano, de los mismos en el ámbito afroestadounidense, y 2) eventualmente para referirse a músicos y repertorios cuyo desarrollo y proyección están ligados a la escena musical de EUA.

m) Afrocentroamericano y afrocentroamericanidad

Afrocentroamericano en esta investigación se utiliza en referencia a personas o características propias de personas, comunidades y troncos familiares de ascendencia africana, que viven en América Central. Dado que la mayoría de las comunidades *afrocentroamericanas* quedaron asentadas en la costa atlántica, el término remite principalmente a las poblaciones de esa zona, las cuales comparten importantes episodios y eventos históricos –en algunos casos conservan una organización social, económica y política-. No obstante, el término *Afrocentroamericano* incluye a los *afrodescendientes* en general que forman parte de todos los sectores sociales, ciudades y regiones de las naciones centroamericanas.

²² Esta es una situación que se relaciona con la mencionada en el inciso i) de esta sección 3.1., en relación con el término *African-American*, tal como se utiliza y contextualiza actualmente en los EUA.

²³ En el sitio www.quesunafrolatino.blogspot.com aparece posteada la siguiente anotación: “El uso flojo del término “Afrolatino” es usado para referirse a una persona que tiene algún del negro origen africano y de como tan importancia, la cultura latina. El término básicamente no incluye los orígenes de europeo colonial o de orígenes árabes del África.” Se transcribe esta cita tan deficientemente redactada, con el único objetivo de respaldar la afirmación hecha sobre la vaguedad y falta de sustentación del término afrolatino, y no para emitir un juicio de valor sobre las manifestaciones ni sus autores en sí. Otros sitios internet con referencias al concepto afrolatino: www.afrolatinos.tv; www.losafrolatinos.com; www.afrolatinomagazine.com; www.sonafrolatino.com.

Para el concepto de *afrocentroamericanidad* no se han encontrado acercamientos teóricos en el transcurso de esta investigación. No existe una integración de las distintas regiones ni grupos sociales afrodescendientes en América Central, por lo que no es posible referirse a la *afrocentroamericanidad* como un conjunto de características y elementos específicos que de manera vinculante construyan una identidad. Los mismos *afrodescendientes* en la región centroamericana tampoco se autoreconocen como una comunidad transnacional. En este sentido, la *Organización Negra Centroamericana* (ONECA)²⁴ es una de las iniciativas más importantes de encuentro, discusión e intercambio de los afrodescendientes en nuestra región, que impulsa el reconocimiento de su diversidad cultural y su legitimación en todos los ámbitos de las naciones centroamericanas.

Finalmente, ante este panorama semántico tan sutil y complejo, es necesario aclarar que las dimensiones de lo *afro* en el uso de su terminología, así como en las líneas de pensamiento, las reflexiones y conclusiones de esta investigación, no asumen en ningún momento una posición afro-determinista o afrocéntrica. Este investigador tiene muy claro que no se puede reducir el universo musical a una sola influencia, en otras palabras, no se asumen en este trabajo posiciones universalistas ni ideocentristas.

3.2. LA RACIALIZACIÓN COMO IDEOLOGÍA

El conocimiento sobre la ideología de la racialización y la profundidad de su análisis sociohistórico no forman parte de la temática de esta investigación, sin embargo es relevante observar, de manera general, las dimensiones y características de los distintos contextos sociopolíticos y socioeconómicos de donde surgen los

²⁴La ONECA fue fundada en 1995. Su junta directiva la integran representantes de distintos países centroamericanos (incluido Belice).

repertorios bajo estudio. Las canciones como textos sociales contienen códigos de africanía que se desarrollan y transforman dentro de estos contextos.

Durante siglos las culturas musicales de los afrodescendientes y su relevancia en el desarrollo de las identidades nacionales han sido invisibilizadas en la mayor parte de las naciones americanas y para poder comprender las causas y consecuencias de esta agresión psicosocial debemos abordar la ideología de la racialización, uno de los elementos del terreno donde la sociedad “blanca” o mestiza en general ha cultivado el rechazo, la ignorancia voluntaria o la desvaloración de lo *afro*. Esto abarca tanto las formas culturales de las comunidades afrodescendientes, como de las africanías orgánicamente incorporadas en las construcciones culturales, identitarias y expresiones artísticas del resto de la sociedad.

En la compleja transferencia de cultura africana y africanos a América, la vertical imposición de un trato inhumano y de relaciones laborales esclavistas, transformaron a la persona africana en “negro”, incluso con subclasificaciones específicas en América Latina como “mulato”, “cholo” o “zambo”. Ianni en Moreno Friginals (1996) afirma:

“Las diferencias raciales, socialmente reelaboradas, engendradas o codificadas, han sido continuamente recreadas y reproducidas, preservando, alterando, reduciendo o aún acentuando las características físicas, fenotípicas, psicológicas o culturales que distinguen al blanco del negro” (p.53).

La idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de la expansión colonialista europea. Es muy probable que se haya originado como referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados, pero se estableció como una superestructura ideológica para inferir supuestas estructuras biológicas diferenciales entre esos grupos. En otros términos, raza e identidad racial fueron establecidas como instrumentos de clasificación social básica de la población. Sobre esto, el historiador estadounidense George Fredrickson (2001) explica:

“Existe racismo cuando un grupo étnico o una colectividad histórica domina, excluye o intenta eliminar a otro alegando diferencias que considera hereditarias e inalterables. Según este concepto, la base ideológica del racismo explícito se fraguó en Occidente durante la Edad Media: antes de ese período, no se encuentra en Europa ni en otras culturas ninguna prueba clara e inequívoca de racismo que no fuera mera discriminación o rivalidad.” (p. 2)

Charles Wagley (citado en Ianni en Moreno Fragnals, 1996, p. 54) apunta tres criterios para definir las razas sociales en todo el continente americano:

- 1) Ancestro
- 2) Perfil sociocultural
- 3) Fisonomía

Los anteriores criterios resultaron en una división de razas sociales y un ordenamiento estructural distinto de las relaciones raciales. El análisis de este fenómeno histórico debe ubicarse en contextos sociopolíticos y socioeconómicos específicos. Por ejemplo, la situación que encontró el africano en América y las variables de desarrollo fueron radicalmente distintas, de acuerdo a la existencia o no de población indígena junto con el africano y el europeo, o donde existía una economía de plantación monocultora en vez de una economía diversificada. En general, las culturas indígenas constituían una nación separada dentro de la nacionalidad en integración, y en el contexto no caribeño, se produjeron situaciones donde tanto el africano como el europeo o mestizo se comportaban de una manera tiránica hacia el indio, lo que propició en algunos casos un sentimiento de hostilidad mutua (Soto y Díaz 2007).

3.2.1. SOBRE LA FILOSOFÍA DEL BLANCO “SUPERIOR”

Otra manifestación de la racialización es el constructo²⁵ del ser humano blanco “superior”, la cual ha quedado ampliamente documentada con un sustento pseudocientífico, y evidenciada en las relaciones económicas, laborales, sociales y culturales de los poderes hegemónicos coloniales occidentales hacia la persona africana. La aparición de *El origen de las especies* de Darwin en 1859 y de *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Engels en 1884, marcan un punto culminante de un proceso que caracteriza a la civilización occidental en el período histórico denominado como La Modernidad²⁶.

En dicho proceso, el determinismo biológico y social aceleraron el recorrido intelectual de Occidente, donde los avances de una ciencia etnocentrista y el progreso tecnológico junto con los logros alcanzados por “la razón”, proporcionaron a la élite

²⁵*Constructo* es un término usado principalmente en el ámbito de la psicología. Se refiere a una entidad hipotética de difícil definición dentro de una teoría científica; algo de lo que se sabe que existe, pero cuya definición es difícil o controvertida, por ejemplo la inteligencia, la personalidad o la creatividad. También se define como un concepto no observacional por el contrario de los conceptos observacionales o empíricos, ya que los *constructos* son no-empíricos, es decir, no se pueden demostrar. Los individuos tenemos construcciones de la realidad, de la misma forma en que los científicos tienen teorías (Kelly en Boeree, 2002). En la antropología cultural también se tipifica el *constructo social* como entidad institucionalizada o un artefacto en un sistema social “inventado” o “construido” por participantes en una cultura o sociedad particular que existe porque la gente accede a comportarse como si existiera, o acuerdan seguir ciertas reglas convencionales, o a comportarse como si tal acuerdo o reglas existieran. Los constructos sociales son el resultado de los hechos sociales, las cosas que son verdad de nuestro mundo social o de nuestra existencia humana, a diferencia de los hechos naturales, que se cree que existen fuera de nuestra existencia humana (González y otros, 2005).

²⁶Existe amplio consenso en la historiografía occidental respecto a periodizar la Edad Moderna a partir del Renacimiento y la Ilustración, con la razón como su eje filosófico. De igual manera, se consideran la Revolución Francesa y la Revolución Industrial como el inicio de una nueva época denominada Edad Contemporánea. (*Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, 1978, Vol. 3, p.31-34; *Academic American Encyclopedia*, 1985, Vol. 7, p. 206-207). Desde un análisis institucional, Giddens entiende la modernidad como “los modos de vida u organización social que surgieron en Europa desde alrededor del siglo XVII en adelante y cuya influencia, posteriormente, los han convertido en más o menos mundiales”. Él plantea cómo “en el mundo en general, hemos entrado en un período de alta modernidad que ha roto las amarras de la seguridad de la tradición”. Giddens concluye que “una de las fundamentales consecuencias de la modernidad, es la mundialización (...) La modernidad es universalizadora” (Giddens, 1994, p.15, 57, 152,163).

política y científica europea la firme convicción de estar llamada a desempeñar una misión histórica de una raza blanca “superior” y de la civilización por ella engendrada, que ha servido de pantalla ideológica para la expansión de los imperios europeos.

Sobre el constructo de la superioridad, Fredrickson (op.cit.) agrega:

“A finales del siglo XIX el imperialismo occidental alcanzaba su apogeo. La ‘lucha por África’ y las incursiones en partes de Asia y del Pacífico eran una afirmación del nacionalismo étnico competitivo que se pensaba existía entre las naciones europeas (y que, a raíz de la guerra entre España y Estados Unidos, incluyó a este último país). También constituía la reivindicación, con supuesta base científica, de que los europeos tenían derecho por su nacimiento a gobernar a los africanos y a los asiáticos” (p. 4).

Entre los centenares de documentos históricos que dan sustento a una filosofía excluyente e ignorante de los códigos culturales de civilizaciones no occidentales, está el pensamiento de G.W. Hegel, alrededor de su postura documentada como *Die Vernunft in der Geschichte (La Razón en la Historia)*, la cual excluye a la mayor parte de África y Asia de la historia filosófica universal. África, concluyó Hegel, dejando de lado la costa mediterránea vinculada a Europa, es "la tierra infantil, envuelta en el negro color de la noche más allá del día de la historia autoconsciente" (Hegel, citado en Gutiérrez, 1990, p. 6).

Para el estado actual de los estudios sobre culturas africanas y su diáspora, es inimaginable y patética la conclusión de Hegel (Hegel en Bou, 2007), la cual niega la historicidad del africano:

“Con esto abandonamos el tema de África, por cuanto no se trata en nuestro análisis de un continente histórico. No nos ofrece, en razón de su estatismo y de su falta de desarrollo, material de alcance constructivo.

[...] Lo que entendemos como África es lo segregado y carente de historia, o sea lo que se halla envuelto todavía en formas sumamente primitivas, que hemos analizado como un peldaño previo antes de incursionar en la historia universal” (p.76).

Por lo tanto, desde este enfoque a partir de la “raza”, incluidos los seres humanos “sin historia”, “casi animales”, se construyeron identidades y entidades que han servido de sustrato común para la cultura hegemónica de la modernidad industrial y capitalista euronorteamericana. La racialización activó estrategias de la jerarquización social ligadas a la explotación del trabajo, la conquista de pueblos y a desarraigos culturales. En este contexto de la modernidad colonial se crearon nuevas categorías globales de dominación de los sujetos dominados, y la categoría racial de “negro” e “indio” se impusieron para homogenizar y agrupar distintas identidades de pueblos y naciones, tanto de África como de América, y así ser sometidos por el poder colonial.

Respecto a este sistema social racializado en América, el historiador Mauricio Meléndez (2001) anota:

“La sociedad colonial hispanoamericana se estructuró según el origen racial de las personas; los españoles peninsulares y los nacidos en América (llamados después criollos) ocupaban la cúspide de la pirámide social; luego seguían los caciques indígenas (que gozaban de los privilegios de los hidalgos); después los mestizos; los indios; los mulatos, pardos y negros libres; los zambos, y, finalmente, los esclavos (fueran estos negros o mulatos), quienes ocupaban la base piramidal” (p. 1).

El racismo seudocientífico imperante en Occidente ha obstruido el estudio y reconocimiento de la *afroamericanidad*. El poder hegemónico ha logrado institucionalizar una ideología del mestizaje que ha predominado en las élites

económicas del continente, la cual, hasta principios de los setenta en la mayor parte de América (García, 2002), sólo aceptaba la indigenidad como un fenómeno incuestionable de etnicidad, y por tanto merecedor de estudio científico. La construcción epistemológica del “negro” en el campo científico social de la región ha tenido que superar su mayor dificultad, a saber, la objetivación del concepto “negro” o afrodescendiente como algo relevante, digno de estudio e integrado globalmente en las ciencias sociales.

3.2.2 MANIFESTACIONES DEL RACISMO EN EL CAMPO DE ESTUDIO

Son pertinentes algunos breves apuntes sobre la racialidad en los países de donde proceden los repertorios bajo estudio. Quince Duncan (2001) aporta un fundamento teórico importante para la comprensión del fenómeno en sí al repasar la teoría de la civilización-barbarie, la cual presume a Europa como la civilización, y todo lo que no es europeo como bárbaro. También sintetiza las dimensiones del racismo en tres formas o asentamientos ideológico-filosóficos enraizados en el período poscolonial y derivados de la eurofilia y etnofobia²⁷ (op.cit. 144-147):

- .Supresión de la entidad genética (genocidio racista)
- .Supresión de la entidad cultural (etnocidio racista)
- .Supresión o menoscabo de la identidad (psicocidio racista), que se manifiesta mediante la invisibilización, la exclusión y la segregación.

Duncan (ídem) señala que la marginación y estigmatización regionales son herramientas político-ideológicas para un racismo residual contemporáneo, el cual sigue manifestándose en la utilización de conceptos o terminología racistas sin una

²⁷Eurofilia es la postura ideológica y sicoemocional de identificación con la cultura europea, lo cual en realidad es una construcción político-ideológica que representa una parte canonizada entre la diversidad cultural de las sociedades europeas a través de los tiempos. Etnofobia es el rechazo a la diversidad étnica (Troyano, 2010).

estratificación sobre bases estrictamente etnoraciales. Una mirada a las manifestaciones de la racialidad discriminatoria y marginadora de los afrodescendientes en Costa Rica, Nicaragua y Panamá se presenta a continuación.

3.2.2.1. DEL DISCURSO A LA REALIDAD: RACISMO EN COSTA RICA

En Costa Rica el mito de una sociedad “blanca”, fortalecido por una apariencia más caucásica de su gente respecto al resto del istmo centroamericano, ha producido un discurso histórico, social y educativo ignorante de sus orígenes mestizos, donde el racismo heredado del régimen colonial se manifiesta incluso en la burla, implícita en los chistes mordaces sobre negros e indios. Aunque el número de indígenas y africanos durante el período colonial fue proporcionalmente menor que en otras regiones, su presencia y la huella que dejaron en Costa Rica son indiscutibles (Meléndez, 1999, p. 5).

El concepto de civilización-barbarie fue asumido de manera implícita en los países del Caribe continental hispánico con la promulgación de algunas leyes y regulaciones migratorias. Por ejemplo la *Ley de Bases y Colonias* de 1862 que en Costa Rica prohibía el ingreso de “razas indeseables” como la africana y la china (Bermúdez, 2012).

Debido al racismo contra los afrodescendientes, resultado de la experiencia esclavista colonial y fomentada en períodos posteriores, uno de los aspectos menos estudiados de la esclavitud en Costa Rica ha sido el proceso de mestizaje y la integración de los africanos traídos durante la Colonia con el resto de la población. A este respecto existen interesantes analogías entre Costa Rica y Argentina, países donde el discurso oficial por décadas se empeñó en exaltar sus "orígenes europeos", y desconocer los rasgos identitarios vinculados con África. Importantes investigaciones respecto a las genealogías afrodescendientes en el caso de Costa Rica y América Central han sido desarrolladas por Mauricio Meléndez Obando (1999) y Lowell Gudmunson (2009).

3.2.2.2 LA DESAFRICANIZACIÓN DE PANAMÁ

Carlos Guillermo Wilson (2003) señala que los empeños obsesionados de algunos panameños por desaffricanizar, haciendo caso omiso del aporte de los afrodescendientes en Panamá, donde aún hoy persisten sentimientos y prejuicios racistas, tienen asidero en legislaciones del pasado como la sanción de la ley en la Constitución de Panamá de 1941 y el sistema estadounidense discriminatorio "*Gold Roll*" y "*Silver Roll*"; sistema que empezó en 1904 en lo que hasta el 31 de diciembre de 1999 fue la Zona del Canal de Panamá.

Si bien este sistema fue oficialmente discontinuado en la década de los sesenta, la población de ascendencia afroantillana continuó siendo marginada y estigmatizada durante mucho años por las clasificaciones segregacionistas implícitas. La institucionalización del racismo atravesó un momento crítico durante la administración del presidente panameño Arnulfo Arias (1931-1941), quien incluso propuso la deportación de todos los afroantillanos, hindúes y chinos.

3.2.2.3. ANIMALES SIN LEY EN NICARAGUA

Galio Gurdían (2006) menciona el discurso que se manejó en Nicaragua desde la Colonia sobre los afrodescendientes e indígenas como animales sin Dios ni ley. En 1840 la República los declaró incapaces de toda representación internacional ante la razón y el derecho de gentes. Posteriormente, en 1895, durante el proceso de reincorporación de la Mosquitia, se les dijo que "serían nivelados en derechos con otros nicaragüenses". En 1925 un documento estatal nicaragüense (Ruiz y Ruiz, citado en Gurdían 2006) declaró:

"La Mosquitia no tiene más interés que el de una curiosidad etnológica...indios que no han aportado un adarme a la civilización..., los

pocos negros ni siquiera ofrecen esa curiosidad...y solo son apetecidos como bestias de carga por las compañías extranjeras...” (p. 7).

Resulta realmente oscurantista el discurso citado por Gurdían (ídem) como ejemplo de la ignorancia y arrogancia de la filosofía colonialista racializada en el istmo. Por lo tanto, en los tres países centroamericanos, relacionados con los repertorios bajo estudio, el discurso racial ha sido utilizado como un efectivo instrumento para la marginación facilitadora de la dominación y explotación del recurso humano, subjetivado como “negro” para tales efectos. Esto a su vez ha servido de abono para el desconocimiento y la invisibilización tanto del bagaje artístico-musical de los pueblos afrodescendientes en sus distintos contextos, como de los elementos *afro* en la mayoría de las construcciones culturales del Istmo.

En consecuencia, los rasgos *afro* en las culturas musicales de América Central apenas comienzan a estudiarse, en el caso de la obra de Mejía y Blades a pesar de su amplia difusión desde hace más de cuatro décadas. En el caso de Ferguson, el conocimiento y difusión de su música más allá de la provincia de Limón iniciódese todas maneras mucho más tarde, en la década de los noventa, lo cual coincide bastante con el inicio de los estudios generales sobre culturas afrocentroamericanas en el Istmo, y por tanto su caso se convierte en un fenómeno de sincronía histórica (Gudmunson, 2009).

3.3. HEGEMONÍAS VERSUS SUBALTERNIDAD Y PERIFERIA

La condición de subalternidad²⁸ es un elemento constitutivo del proyecto colonial europeo y poscolonial²⁹ euroestadounidense, en alianza con los grupos hegemónicos

²⁸ No es el objetivo aquí, entrar en la particular temática de los Estudios Subalternos, sino en la relación entre estas categorías de dominación y la historia cultural. Los Estudios Subalternos comenzaron en 1982 con el historiador de la India, Ranajit Guha (2002), entonces profesor de la Universidad de Sussex

locales nativos o productos de la colonización. Para el objeto de estudio son muy pertinentes los planteamientos de Peter Burke (2006) acerca de los fundamentos teórico-sociales relacionados con las categorizaciones de subalternidad y periferia desde la perspectiva cultural.

Él hace las siguientes observaciones respecto al enfoque clásico de la historia cultural (op.cit. 234-240):

“-Ausencia o en todo caso, escasa atención de elementos contextuales asociados a la infraestructura económica, a la estructura política y a la estructura social.

.-Partir de la unidad o consenso cultural como supuesto fundamental.

.-Mantener el concepto de tradición entendido como legado de objetos, prácticas y valores que se transmiten de una generación a otra, en términos de herencia cultural, sin sufrir transformaciones.

.-Homologar el concepto de cultura con el de la cultura erudita, sin tomar en cuenta la historia de la gente común.

y autor de *Estudios subalternos: escritos sobre Historia y Sociedad india*, una serie que pretendía intervenir en algunos debates relacionados directamente con la escritura de la historia moderna de la India (Chakrabarty, s.f.). La serie tiene ahora una presencia global que va más allá de la India o el Sur de Asia, como campo de especialización académica. Los teóricos postcoloniales de diversas bases disciplinarias han tomado interés en la serie. En 1992 se fundó el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos en EUA, entre cuyos representantes están Florencia Mallon (2001) y John Beverly (2004).

²⁹El término poscolonialismo ha sido utilizado de tres formas diferentes, aunque estrechamente relacionadas, desde la década de los noventa del siglo XX. **1)** Aceptación temporal relacionada con el período histórico iniciado en 1947, la independencia de India y el fin de la II Guerra Mundial, cuando se quebrantaron los fundamentos geopolíticos del orden colonialista establecidos por Europa desde el siglo XVI (Williams y Chrisman, 1994). Los procesos emancipatorios en Asia y África, la aparición de los nacionalismos del “Tercer Mundo” y su inscripción ambigua en las zonas de influencia definidas por la Guerra Fría, así como el éxodo masivo de inmigrantes hacia los países industrializados, serían algunas de las características del período poscolonial (Jameson, 1985). **2)** Aceptación discursiva, en referencia a las literaturas producidas en los territorios ocupados durante todo el período colonial (Ashcroft, 1995), o bien a las prácticas discursivas contrahegemónicas que lograron quebrantar o desplazar los saberes utilizados por Europa para legitimar su dominio (Pratt, 2010). **3)** Aceptación epistémica relacionada con las llamadas “teorías poscoloniales” surgidas durante los años ochenta en Inglaterra y EUA. Las pautas centrales de estas teorías fueron definidas por Edward Said en su libro *Orientalism* (1978), quien inició una genealogía de los saberes europeos sobre el “otro”, mostrando los vínculos entre ciencias humanas e imperialismo. Académicos indios como Spivak, Bhabha, y Guha (Castro-Gómez y Mendieta, 1998), y latinoamericanos (Mignolo, 1996), han seguido este camino, y es en esta última acepción que se usa aquí el término poscolonialismo.

.-Escribir la historia cultural en función de una lectura realizada por las élites.”

En oposición a estas líneas de la historia cultural en su enfoque clásico, e inclusive, al planteamiento del marxismo ortodoxo que ubica los elementos culturales en la superestructura -en el marco de la categoría de formación económico-social con todas las implicaciones teóricas del caso-, Burke (ídem) esgrime las siguientes posturas, en algunos casos vinculadas a un enfoque antropológico de la historia cultural³⁰:

a) Superación del contraste entre sociedades con cultura y sin cultura:

“...los nuevos historiadores culturales hablan de culturas en plural. No suponen que todas las culturas son iguales en todos los aspectos, pero se abstienen de hacer juicios de valor sobre la superioridad de unas sobre otras, juicios que inevitablemente se hacen desde la perspectiva de la propia cultura y, por tanto, actúan como obstáculos al entendimiento” (p. 244).

b) Ampliación del término cultura, con el objeto de dar cabida y comprender un número mayor de actividades, incluyendo el estudio de la vida cotidiana o cultura cotidiana.

“...no sólo el arte, sino la cultura material; no sólo lo escrito sino lo oral; no sólo el drama, sino el ritual; no sólo la filosofía, sino las mentalidades de la gente común” (p. 244).

³⁰Algunos de los más importantes investigadores que desarrollaron la antropología cultural son: Franz Boas: *Race, Language and Culture* (1948); Raymond Firth: *Man and Culture: An Evaluation of the Work of Malinowski* (1957); Bronislaw Malinowski: *The Scientific Theory of Culture* (1944), *Freedom and Civilization* (1944), y *The Dynamics of Culture Change* (1945).

c) Desplazamiento de la idea de tradición, y surgimiento de nuevos conceptos como reproducción cultural propuesto por Pierre Bourdieu (1978), o el de transmisión cultural (Popper, 2005). La intencionalidad de estas nuevas categorías es la de apuntar por una parte que las “tradiciones no continúan automáticamente por inercia, y que la transmisión cultural tiene como requisito, el cambio de aquello que es transmitido” (Burke, 2006, p. 246).

d) Superación de los supuestos tradicionales en cuanto al condicionamiento de la cultura por parte de la sociedad, restándole autonomía a la primera en función de una preponderancia de los elementos contextuales. Esto implica una crítica a las categorías previamente fijadas, y que inclusive gozan de una autonomía respecto de los hechos históricos, como el concepto de superestructura. Sobre esta crítica, apunta lo siguiente:

“Muchos piensan que la cultura es capaz de resistir las presiones sociales o incluso de conformar la realidad social. De ahí el creciente interés por la historia de las ‘representaciones’ y, especialmente, por la historia de la ‘construcción’, ‘invención’ o ‘constitución’ de lo que solían considerarse ‘hechos sociales’ como clase social, nación o género”. (Burke, 2006, p. 247)

El enfoque antropológico cultural de Burkees fundamental en esta investigación. Desde la perspectiva endógena de un campo y objeto de estudio ubicado en la periferia de los centros hegemónicos, como en este caso, se comprenden dos elementos que han determinado la invisibilización y la negación de la herencia *afro*:

.La alianza del poder colonial con élites o dominios locales para imponer una ideología e historia de una cultura supuestamente superior, y una lectura de esta herencia que realizan sólo los agentes de esa alianza.

.Como resultado de las formas culturales impuestas, se produce la negación de representaciones, aspectos contextuales y hechos sociales excluidos intencionalmente.

Ante estas agresiones conceptuales lanzadas a las culturas subalternas, tenemos la tarea de construir una filosofía y un relato histórico que contribuyan a la emancipación de la subalternidad histórico-cultural centroamericana, en todas sus modalidades. Los hechos sociales en su dimensión específicamente musical, representados en las obras de los artistas centroamericanos, son parte del bagaje indispensable en esa construcción.

**CAPÍTULO IV. SOBRE LA
COMPLEJIDAD IDEOLÓGICA DE LA
CULTURA Y EL ARTE**

Son innumerables los enfoques y definiciones sobre la cultura. Con la aparición de la antropología a fines del siglo XIX surgen las concepciones antropológicas de la cultura, dentro de las cuales se comienzan a distinguir la concepción descriptiva y la concepción simbólica. La concepción descriptiva de la cultura se refiere al conjunto diverso de valores, creencias, costumbres, convenciones, hábitos y prácticas característicos de una sociedad particular o de un período histórico. La concepción simbólica advierte que los fenómenos culturales son fenómenos simbólicos, de tal manera que el estudio de la cultura se interesa por la interpretación de los símbolos y de la acción simbólica (Thompson, 1993; Geertz, 2003; Giménez, 2005).

Estas diferencias en el sentido otorgado a la cultura, abren enfoques metodológicos distintos para su estudio. La concepción descriptiva asume el estudio de la cultura como una investigación científica y sistemática que produce lo que Thompson (op.cit.:141) define como la *cientifización* del concepto de cultura. Se trata de la adopción de los métodos de las ciencias positivas en el análisis de la cultura.

4.1. CONCEPCIÓN SIMBÓLICA DE LA CULTURA

La concepción simbólica de la cultura tiene entre sus principales representantes a Clifford Geertz (ídem), para quien la cultura es la trama de significados en función de la cual los seres humanos interpretan su existencia y su experiencia, pero también conducen sus acciones. Este considera que el análisis de la cultura no es una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significados. En este sentido, coloca la interpretación como centro del enfoque metodológico para el estudio de la cultura.

Algunas debilidades advierte Thompson (ídem) en el enfoque de Geertz, el cual adolece de un acercamiento a los temas de poder y conflicto, a los contextos sociales estructurados dentro de los cuales se producen, transmiten y reciben los fenómenos culturales. Thompson le otorga una concepción estructural a la cultura, apoyándose en

la concepción simbólica formulada por Geertz (ídem), pero tratando de evitar sus dificultades y limitaciones:

“Los fenómenos culturales pueden entenderse como formas simbólicas en contextos estructurados; y el análisis cultural puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas” (p. 136).

Este autor considera interesante y abarcadora la definición de cultura que aporta Casillas (2010):

“...una configuración específica de reglas, normas y significados sociales constitutivos de identidades y alteridades, objetivados en forma de instituciones y de habitus³¹, conservados y reconstruidos a través del tiempo en forma de memoria colectiva, actualizados en forma de prácticas simbólicas puntuales, y dinamizados por la estructura de clases y las relaciones de poder, entrañadas y reproducidas, evidentemente, en la sociedad como estructura de sentido, de significación o semiosis, como representación, símbolo, o glosas de sí misma.” (p. 28)

Giménez (2002) aporta una de las definiciones más compactas:

³¹ *Habitus* es una categoría elaborada por Pierre Bourdieu (1995b) para explicar las prácticas individuales y colectivas, cuando se las observa dentro de un mismo grupo, de una misma institución o de una misma clase social: su regularidad sin reglas conscientemente obedecidas; su carácter aparentemente teleológico, pero sin finalidad consciente. Una especie de competencia cultural, pensada como producto de las condiciones sociales, como la interiorización de las reglas sociales.

“la organización social de significados interiorizados por los sujetos y grupos sociales, y encarnados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados” (p. 16).

Muy esclarecedor y completo resulta el esquema de sentidos de la cultura propuesto por Giménez (ídem):

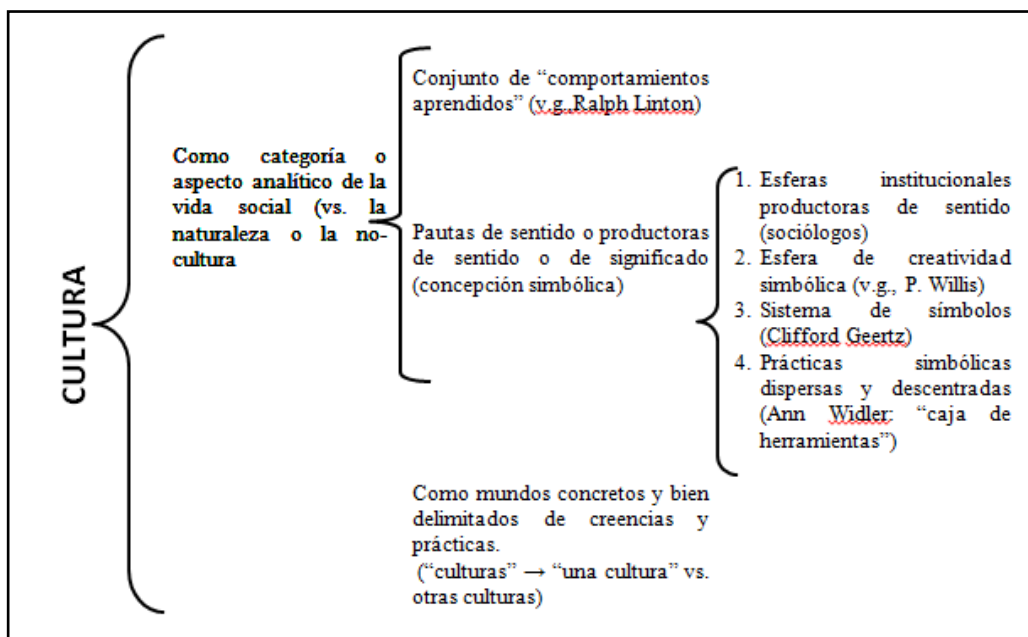


Imagen N° 5: Esquema Cultura

Fuente: Giménez, 2002.

A partir del análisis de las definiciones anteriores de cultura, este investigador expone a continuación una formulación conceptual propia de cultura con algunos matices ontológicos, interpretativos y semiológicos:

Todo lo que el ser humano expresa de manera tangible, audible o simbólica y que en su totalidad constituye ideologías, prácticas individuales o sociales, modelos representacionales y formas de comunicación. Estas realidades y

construcciones devienen en sistemas de signos y codificaciones sociales, que articulan tanto la racionalidad de la vida, como la validación de la existencia misma más allá de las funciones biológicas. (Monge, 2014)

Sin restricción de ninguno de los diversos sentidos de la cultura que bosqueja Giménez (ídem), esta investigación se ubica en el ámbito de la concepción simbólica de la cultura al abordar el fenómeno de las artes, en este caso particular, de la música. La cuestión de los códigos musicales de origen africano o afroantillano, su mutación e integración en los repertorios de los tres cantautores objeto de esta investigación, sólo puede analizarse y comprenderse en el tejido de interrelaciones simbólicas de la cultura, entre ellas:

.Las codificaciones de lo *afro* en las expresiones artístico-musicales de América Central, particularmente en el Caribe centroamericano, en el contexto de la trasplatación y transculturación del bagaje cultural musical africano, europeo e indígena.

.Las identidades musicales múltiples que representan Mejía-Godoy, Ferguson y Blades, y los rasgos de africanía en sus textos musicales.

.El posicionamiento de los cantautores en el campo de la música³² y los procesos de inclusión-exclusión de su capital cultural dentro de las industrias culturales correspondientes.

³² Se hace referencia aquí al concepto desarrollado por Pierre Bourdieu (1995). Él define el campo cultural como un conjunto de estructuras sociales objetivas con capacidad de orientar y coaccionar las prácticas sociales; una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones, que se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder o capital. La posesión de este capital implica un acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo, y por sus mismas relaciones objetivas, forman la base de una lógica y una necesidad específicas. Un campo cultural implica tres momentos necesarios e interrelacionados: 1) la posición del campo en relación con el campo de poder, 2) la estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes o instituciones que compiten dentro del campo en cuestión, y 3) los *habitus* de los agentes, o sea, los diferentes sistemas de disposiciones que estos adquirieron mediante la interiorización de un tipo determinado de condiciones sociales y

Cualquier lectura que se haga desde distintos enfoques de la cultura, deja claro que no existe cultura-sin-sujeto ni sujeto-sin-cultura, y estas consideraciones adquieren importancia para estudiar los procesos de transculturación. Esta investigación enfoca los objetos culturales no sólo bajo el ángulo del origen de sus componentes, sino de su apropiación o interiorización por los individuos o grupos, y de la difusión transnacional de estos objetos como productos culturales cada vez más desterritorializados³³.

4.2. DE LA CULTURA AL ARTE

Dentro las amplísimas dimensiones de la cultura, existen algunas prácticas que adquieren o se les asignan significados que trascienden la cotidianidad, que representan realidades con todavía mayor contenido simbólico.

Estos contenidos simbólicos llevan consigo apreciaciones estéticas que forman parte de una *doxa*³⁴ cuya expresión primaria en muchas sociedades y épocas ha sido indisociable de funciones o usos tanto religiosos como relacionados con las faenas productivas para la supervivencia. Son estas prácticas con sus contenidos simbólicos, las que de manera muy general se comprenden y comunican como arte.

económicas, y que encuentran, en una trayectoria definida dentro del campo considerado, una oportunidad más o menos favorable de actualizarse. La música es un subcampo en el campo de las artes.

³³Los términos “desterritorialización y territorialización” se usan aquí en el sentido que García Canclini denomina la “pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y al mismo tiempo ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas” (García Canclini, 2001:1-23).

³⁴*Doxa* es un término griego que se traduce a menudo como opinión. Aquí se usa en referencia al tipo de conocimiento que no nos ofrece certeza absoluta; una creencia razonable; un conocimiento “aparente” de la realidad. En este sentido parecen utilizarlo tanto Parménides, al distinguir la “vía de la verdad” de la “vía de la opinión”, como Platón, al distinguir, también contraponiéndolas, la “doxa” de la “episteme”, es decir, el conocimiento aparente, (el conocimiento de la realidad sensible), del verdadero conocimiento, (el conocimiento de la verdadera realidad, de las ideas) (Vives, 1961).

Ahora bien, tales prácticas han experimentado un proceso de secularización o desacralización, una transformación de sus determinantes y funciones para ser resignificadas como obras de arte, objeto-acto de contemplación, espacio-experiencia de carácter lúdico, especialmente en los ámbitos de la cultura occidental.

Son pertinentes los estudios de Jaques Maquet (1999) acerca del fenómeno artístico-estético en un acercamiento desde la perspectiva de las artes visuales y la literatura. Sobre la naturaleza de los objetos estéticos y los sistemas o divisiones culturales a que pertenecen, este investigador considera muy acertada su conceptualización:

“Los objetos estéticos se presentan en cada una de las tres grandes divisiones horizontales de la cultura: sistemas de producción, redes sociales³⁵ y configuraciones ideacionales... ()...La palabra configuración sugiere la integración de los elementos de un sistema, y la palabra ideacional indica que los elementos de estos sistemas son las ideas, no las relaciones entre la gente ni los recursos materiales... ()...Las configuraciones estéticas pertenecen principalmente al nivel ideacional, pero no exclusivamente” (pp.: 226-228).

Desde las perspectiva de esta investigación, una clave para discernir sobre la valoración de repertorios musicales en América Central que recrean rasgos de herencia afro, así como de otras herencias, está en que si bien las configuraciones estéticas pertenecen al nivel ideacional, no es de manera exclusiva, tal como afirma Maquet (ídem).

³⁵Redes sociales es un término-concepto de la jerga sociológica. Tiene la misma connotación de institución u organización social. Maquet mismo señala que “*societal* es el adjetivo correspondiente a la construcción de la *sociedad total*” (Maquet, 1999:251).

4.3. ¿EXISTE CULTURA QUE NO ES POPULAR?

La verdad es que, sobre la dialéctica o dicotomía de los conceptos “popular” y “culto” persiste una discusión que exige reflexiones muy abiertas y acercamientos fenomenológicos, en parte por el auge de las manifestaciones contemporáneas de carácter performativo, que amalgama lo escénico, plástico, visual y participativo del público, y por otra parte debido al acceso de grandes masas de radioescuchas, telespectadores y cibernautas a productos culturales cada vez más polisémicos desde el surgimiento de la reproducción mecánica, hasta los formatos digitales de la música.

Las nuevas tecnologías y medios de comunicación modernos, en alianza con las industrias culturales, han transformado la dimensión de lo “popular” que pudiera definirse en los objetos-eventos artísticos. Esta alianza ha generado dinámicas de mercado y manipulación del gusto por estilos y repertorios musicales, los cuales transitan por ámbitos donde lo “culto” y lo “popular” parecen entrecruzarse y a menudo integrarse.

¿Cuáles son las claves o los códigos para comprender los procesos metabólicos de inclusión, exclusión o recreación de rasgos estructurales y estéticos de herencia africana en los repertorios musicales centroamericanos? Primero se debe dilucidar un poco acerca de la interrogante: ¿en qué consiste lo “popular” de dichos rasgos?

La propuesta de Stuart Hall (1984) en el ámbito de la sociología cultural nos orienta, pues distingue tres sentidos del código “popular”. El primero se relaciona con la definición de ‘mercado’ como espacio donde masas de personas escuchan, compran, leen, consumen ‘lo popular’, y asociado con la manipulación y esterilización de la cultura del pueblo. En este caso, ‘lo popular’ supone “un concepto del pueblo como fuerza puramente pasiva que no puede sobrevivir mucho tiempo como explicación de las relaciones culturales” (Hall, 1984:100). Hall considera que no hay ninguna cultura popular autónoma, auténtica, que esté al margen de las relaciones de poder cultural y

dominación³⁶, de manera que el estudio de la cultura popular oscila constantemente entre dos polos: autonomía “pura” o encapsulamiento total. Se trata de una lucha continua, necesariamente irregular y desigual, en una dialéctica que plantea tanto puntos de resistencia como momentos de inhibición.

La segunda definición de ‘popular’ concibe la cultura popular como todas aquellas cosas que el pueblo hace o ha hecho. Esta definición presenta dos dificultades: una es que virtualmente, *cualquier cosa* que ‘el pueblo’ haya hecho alguna vez, es ‘popular’, y ¿cómo podríamos entonces distinguir lo que *no* es la cultura popular?

El tercer sentido asigna a lo ‘popular’ aquellas formas y actividades cuyas raíces están en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que han quedado incorporadas a sus tradiciones y prácticas. En este contexto los términos ‘clase’ y ‘popular’ están profundamente relacionados pero no son absolutamente intercambiables. El término ‘popular’ indica la relación un tanto desplazada entre la cultura y la clase. Hall (ídem) alude a esa alianza de clases y fuerzas que constituyen las clases populares, a las que se opone, no una clase entera, sino esa alianza particular que conforma el bloque en el poder.

Para Hall (ídem) la cultura popular es uno de los escenarios de esta lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos, también es el ruedo del consentimiento y la resistencia, el sitio donde la hegemonía surge y se afianza, y uno de los lugares donde podría producirse una transformación de las relaciones de dominación de clase, etnia y género.

³⁶ En este concepto de dominación está implícita la predominancia de una clase social sobre otra en el sentido de la dominación de una determinada *Weltanschauung* sobre otra. *Weltanschauung* es una definición del filósofo Wilhelm Dilthey y la escuela filosófica alemana relacionada con la hermenéutica y la fenomenología. Esta definición establece la experiencia vital como un todo integral de lo intelectual, lo emocional y lo moral, en un conjunto de principios de la sociedad y de la cultura en la que se ha formado. Las relaciones, sensaciones y emociones producidas por la experiencia peculiar del mundo en el seno de un ambiente determinado, contribuyen a conformar una *Weltanschauung* o cosmovisión particular. Todos los productos culturales o artísticos son a su vez expresiones de una particular cosmovisión (Seifert, 1998).

Esta investigación interpreta y resume la concepción de Hall sobre el terreno de la cultura como una dialéctica entre lo vivencial-empírico y lo documentado, entre las formas individuales o colectivas de expresión-comunicación y el poder político-económico que institucionaliza y utiliza algunas de ellas para dominar las mayorías.

Así define Hall (2009) de manera muy sinóptica el juego de poder y de lo popular en campo de la cultura:

“...un espacio desigual, más de conflictos y tensiones que de acuerdos y consensos, un terreno inapresable de experiencias que a menudo los sujetos de sectores populares no escriben por sí mismos. Entre la experiencia y su escritura, entre aquello que alcanza el estatuto digno de memoria y lo vivido, entre la forma como la prensa dice sobre los sujetos populares y sus historias efectivas y sus prácticas, hay una distancia que está dada, por el desarrollo de los medios técnicos, la educación, las instituciones, las formas legales y políticas” (p. 11).

Argeliers León (1990) hace una reflexión muy puntual sobre el papel del poder en la construcción ideológica de la cultura popular:

“...la cultura popular no es producto de deshechos de la cultura dominante (que se llama a sí misma cultura superior), no es una cultura en retroceso y a la zaga en el tiempo de la cultura dominante, sino que es resultado de condiciones materiales objetivas, y estas surgen de las relaciones de producción consecuentes” (p. 7).

A partir de los enfoques de Hall y León, los conceptos de cultura y arte antes discutidos, y las reflexiones propias de este autor sobre la ideología de lo *culto* y lo *popular*, este autor propone tres dimensiones para esta dicotomía:

Dimensión histórica. Los paradigmas de lo artísticamente *culto* se encuentran en formas de expresión, códigos estéticos y estructuras conceptuales que se originaron y se fueron canonizando dentro del período específico de la llamada modernidad (ver nota pie de pág. No. 26) de sociedades europeas, las cuales incorporaron, reelaboraron y dieron continuidad al legado estético, artístico y filosófico greco-romano³⁷.

Dimensión política. El modelo modernista europeo de clara naturaleza capitalista y colonial-expansionista, utilizó la separación, es decir, creó la dicotomía entre lo *culto* y lo *popular*, construcción dialéctica que ha servido de efectiva herramienta etnocentrista y clasista para la centralización del poder y la enajenación de las sociedades colonizadas. En la centralización del poder, un eje ha sido la imposición de un capital cultural europeo específico como un *cuasi-único*, superior y excluyente valor de transacción global. En la enajenación de los subalternos, un eje ha sido el psicocidio etnocéntrico o supresión de la identidad, donde los individuos son sometidos a un proceso de “culturización” o “reeducación”.

Dimensión artístico-cultural. La herencia greco-romana implica para la percepción y los parámetros estéticos de occidente, entre otras cosas, una separación-sublimación de las representaciones artísticas que conlleva una valoración clasificada del objeto o evento artístico según varios factores o códigos. De acuerdo a esos parámetros un objeto o evento artístico es *culto* cuando:

.-El artista crea o interpreta dentro de una dimensión individualizada y autónoma.

³⁷ El legado grecorromano es el fundamento de la cultura occidental. Se trata del conjunto de hechos, escritos, modos de pensar e interpretar el sentido de la vida, así como el modo de enfrentarse a los problemas de la naturaleza. La ciencia, la literatura, las artes, la filosofía sociopolítica y la síntesis filosófico-religiosa griegas fueron incorporadas y desarrolladas por el Imperio Romano, catalizando así las esencias de una cosmovisión que ha tenido uno de los más extensivos impactos y alcances en la historia de la humanidad.

.-La contemplación, audición o escenificación del objeto-evento están dirigidas a un receptor de mínima o nula participación, es decir, no incluido de manera participativa en el acto artístico como tal.³⁸

.-El grado de elaboración o complejidad de formas y elementos utilizados por el artista exige un receptor que maneja una mayor cantidad de información que el promedio; se trata de un receptor cuyo entorno sociocultural le ha sensibilizado para trascender lo inmediato vivencial y funcional, y por lo tanto tiene la capacidad de captar e interpretar los códigos semióticos en un nivel o ámbito más ideacional, reflexivo y contemplativo.

.-Ciertas técnicas de creación-expresión y los espacios de exposición-escenificación satisfacen las expectativas o los intereses de los sectores sociales de poder que las validan o invalidan, las acreditan o desacreditan.

De frente a los procesos de articulación del discurso cultural y artístico, con toda la transculturalidad y desterritorialización del producto musical como tal, este autor considera que se ha producido una desclasificación de la cultura, la cual no permite seguir arrastrando el mismo discurso de lo “popular” en la cultura, como si fuera una bodega de subalternidades. Existe hoy una relación abierta con la alteridad que, desde la perspectiva de esta investigación, ha sustituido al modelo nacionalista, etnocentrista

³⁸Es necesario aclarar que desde el punto de vista de la semiosis (estudio de los signos, interpretaciones y significados), Pierce (1977) habla del fenómeno de la comunicación como una trilogía donde *signo o representamen-interpretante-objeto* son elementos necesarios para la interpretación-decodificación del símbolo o conjunto de signos. Esto a su vez se conecta con los trinomios que constituyen el discurso y evento musical: *composición-ejecución-interpretación*, y *creador-obra-receptor*. Este modelo “semiológico” concibe tres planos en el proceso musical: el nivel poiético (creación musical, papel del compositor), el nivel neutro (la obra, corpus musical) y el nivel estésico (percepción y recepción, papel del auditor) (Nattiez 1990, Mazzola, 1990).

e incluso ha relativizado el occidental, abriendo espacio a un modelo de cultura mundial que se teje con redes transculturales globalizadas.

No se trata de inventar una América Latina dibujada fuera de la periferia de Occidente como ya se subrayó en la introducción de este trabajo. Es inevitable que las codificaciones occidentales eurocéntricas hayan permeado los estudios latinoamericanos en los campos de la socioestética, semiótica, sociología e historia de la cultura y por ende la apreciación y teorización sobre lo que es “culto” y lo que es “popular”. Pero, así como sería absurdo ignorar tales codificaciones en nuestras culturas americanas, también sería anacrónico e involutivo el continuar desentendidos de nuestra propia transculturalidad, sus connotaciones y funciones en el siglo XXI.

De hecho, en América Central está sonando la campana para entrar al aula y empezar a estudiar el álgebra de nuestras realidades artísticas y socioestéticas regionales. Tenemos que decodificar nuestros eventos y espacios de expresión artística en sus respectivos contextos antropológico-culturales e históricos. Solo así avanzaremos hacia una autocomprensión y autovaloración según las especificidades regionales, construiremos una historiografía y musicología con herramientas epistémicas propias, y capitalizaremos más plenamente de la riqueza y producción artísticas del Istmo.

4.4. DIALÉCTICA ANTAGÓNICA ENTRE “MÚSICA CULTA” Y “MÚSICA POPULAR”

Como ya se ha considerado, el ejercicio teórico occidental, con sus codificaciones ideológicas particulares, ha categorizado las prácticas artísticas como “cultas” o “populares”. Se han esgrimido los fundamentos de esta categorización como instrumento epistemológico eurocéntrico que pretende dilucidar el fenómeno artístico en sentido sociohistórico, estético y filosófico, y para nuestro objeto de estudio esto

significa, o aceptar *per se*, o cuestionar la dialéctica antagónica entre lo “música popular” y “música culta”.

En una posmodernidad tecnologizada y ecléctica, que en algunos trazos ha alcanzado a América Central³⁹, consideramos muy acertadas las explicaciones de Regelski (2007) sobre la disyuntiva de lo “culto” y lo “popular” en la música:

“La idea de las clases acomodadas acerca de la música fue la de arte de obras apreciadas en sus propios términos: cualidades estéticas y elementos. (...) La ideología estética de arte como búsqueda pretende la erudición y el elitismo; por tanto, la sacralización de la cultura (...) Las obras de alta calidad artística son utilizadas por la élite cultural. Otras obras, las del ‘arte popular’, son utilizadas por personas fuera de la élite cultural. Mientras que las ‘obras de la tribu’ son utilizadas y compartidas por la élite y por la no élite. El arte tribal y popular sólo es arte en el sentido de destrezas (ars) organizadas con el fin de realizar algo práctico. Son devaluadas porque son populares y pueden ser compartidas sin necesidad de condicionamientos intelectuales. La inaccesibilidad de la música para la ‘tribu’ es al menos un criterio que la élite cultural aplica a los juicios de buena música. Desde esta perspectiva, la música se mantiene dependiendo de su experiencia estética, que resulta sólo de una ‘percepción desinteresada’. Las obras de arte musical proporcionan los

³⁹La lógica universalizadora de la modernidad occidental ha significado para las naciones latinoamericanas, y por ende las centroamericanas, un proceso incompleto, interrumpido, sesgado, como una consecuencia más de nuestra condición periférica y subalterna de los centros hegemónicos euroestadounidenses (Barbero, 2004). A partir de la década de los setenta (Lyotard, 1983) se habla de un posmodernismo, cuando en el ámbito socioeconómico e industrial, las naciones latinoamericanas en realidad sólo observaron desde los “asientos populares el guión escénico del teatro modernista”, y en unos pocos casos, recibieron los sobros de la utilería. El posmodernismo trae consigo mayores conflictos y contradicciones, continuación del trato desigual en los mercados internacionales por parte de las naciones más industrializadas y el incremento de las desigualdades sociales en las sociedades latinoamericanas, en un contexto de postcolonialidad (Mignolo, 2005).

objetos estéticos que ocasionan la respuesta estética. Como ‘bella arte’, la música es dirigida específicamente hacia la apreciación estética y requiere el gusto cultivado y la comprensión del conocedor. No obstante, todo esto es una benigna preocupación de una porción muy pequeña de la sociedad. Pero, como cualquier ideología, el paradigma estético se proclama inherentemente superior y más valioso que otras prácticas musicales y por tanto se propone como fundamentación que legitima la música en la educación general. Para esta ideología, las obras de arte son manifiestamente superiores a otras obras, particularmente a las populares y a las artes prácticas. Esta cultura consistente en un corpus de obras de arte debería ser mantenida por la sociedad y fomentar su apreciación; pero sólo una élite puede hacerlo, dado que requiere sensibilidad y entendimiento disciplinado y requiere la ‘apreciación real’, una condición de exclusividad” (p. 6).

Regelski permite comprender la realidad de una construcción ideológica e historiográfica a partir de paradigmas de un conocimiento artístico y visiones pretenciosamente omnicomprendivas, que en esencia no pueden explicar gran parte de lo que, como fenómenos de múltiples procesos de transculturación -algunos de tradición oral en América Latina- se han producido en la gran periferia de la cultura occidental o en algunos escenarios centrales de la misma occidentalidad.

Ángel G. Quintero Rivera (2001) hace un análisis muy acertado sobre los fundamentos teóricos esenciales que conducen a la imposición epistemológica de las llamadas formas “cultas” y formas “populares” en la cultura musical occidental:

“En los procesos de conformación de lo que ha venido a llamarse “la modernidad”, entre los siglos XVI y XIX principalmente, momento de la gran expansión europea, la música de las sociedades de “occidente” atravesó un extraordinario desarrollo. Dicho desarrollo estuvo vinculado a

unos intentos de racionalización y sistematización paralelos a intentos similares en las ciencias físicas y sociales. El proceso racionalizador, con su secularización “progresista”, liberó la expresión sonora de su ámbito comunal inmediato del ritual y el mito, facilitando la creatividad individual y fortaleciendo su dimensión autónoma como arte. Comenzó a primar la idea de la composición, de un creador individual que previo a que los músicos tocaran había pensado y elaborado los posibles desarrollos de unas ideas sonoras. Ello presuponía la noción de la pieza musical como sistema, como universo definido, delimitado, con un principio, desarrollo, clímax y final identificables al oído y, como en todo sistema, las posibilidades del examen racional de la relación entre sus componentes y las leyes que debían gobernar dichas posibles relaciones. Como en la Ley de la Gravedad de Newton, en la música todos los elementos sonoros debían gravitar en torno al principio central de la expresión individual, que era la tonada; todo extraordinario desarrollo de todo recurso sonoro (armonía, ritmo, texturas, timbres...) se entendía como “complementario” y, por tanto, supeditado a las leyes de la tonalidad” (p.3).

Quintero (loc.cit.) recoge algunos de los aspectos esenciales que explican la imposición epistemológica occidental de lo *culto* y lo *popular* en la música, los cuales este autor ordena y conceptualiza en los siguientes tres contextos:

Contexto epistemológico. Desarrollo de la racionalización y sistematización de las ciencias físicas y sociales en Europa, que seculariza las prácticas musicales. La validación de los saberes y tecnologías europeos como “universales” establece la dicotomía entre artes escénicas de contemplación (*cultos*) versus artes escénicas de participación (*populares*).

Contexto político. El expansionismo colonial europeo, con su fuerte carga de intereses políticos y económicos, capitaliza de una cultura musical que muestra un mayor desarrollo en sentido técnico-instrumental y teórico-académico. Este capital

impone de forma excluyente sus paradigmas y códigos socioestéticos, y con ello su discurso estético-musical eurocéntrico, el cual separa lo “formal” y “trascendente” de lo “informal” e “intrascendente”. Dicha imposición facilita la invisibilización y devaluación de las identidades musicales en sus colonias y así la explotación-dominación de los recursos materiales y humanos.

Contexto musicológico. La implantación de un sistema de organización tonal, donde la melodía o tonada, es decir, la estructura lineal del discurso musical, adquiere predominancia casi absoluta. Sobre todo, los elementos tímbricos, rítmicos o s fueron valorados como secundarios, más “populares”, “informales” o “intrascendentes”.

Por lo tanto, los cuestionamientos sobre lo “popular” y lo “culto” se realizan con el propósito de impulsar el desarrollo de una epistemología más acorde con los códigos socioestéticos y socioculturales de nuestras manifestaciones musicales, debidamente contextualizadas en nuestras realidades históricas.

4.5. SOBRE LA MÚSICA COMO OBJETO ESTÉTICO

A partir de la anterior estructuración conceptual de Maquet (ídem) este autor propone una clasificación en tres grandes conjuntos de creación y prácticas musicales como objetos estéticos:

1. Música como objeto estético en *sistemas de producción*:

.-Prácticas musicales, generalmente de transmisión oral, que surgen de una orgánica relación entre el individuo o grupo social y su faena productiva de supervivencia o su necesidad estético-espiritual. Son de naturaleza principalmente vocal, con fuertes referentes miméticos de su entorno natural, a veces con algunos acompañamientos instrumentales muy básicos. Existen todavía dentro sociedades rurales o tradicionales y han servido de materia prima tanto para los estudios en la antropología musical, como para la obra de algunos compositores que se apropian de

ese bagaje sonoro-musical primigenio, conscientes de y atraídos por la riqueza cultural-identitaria particular que éste contiene.

2. Música como objeto estético en *redes sociales*⁴⁰:

.-Música creada en función de contextos relacionados con celebraciones patrióticas o eventos militares, el culto religioso institucional, fiestas populares o carnavales y actividades educativas institucionales.

.-Música producida como insumo dentro de la cadena de intercambio y explotación de recursos, así como para la producción de bienes y servicios dentro del modelo de desarrollo económico-industrial de espíritu capitalista occidental. Esta producción está entramada en el segmento musical de las industrias culturales y sus aliados estratégicos. Tiene el objetivo reconociblemente comercial de generar riqueza y poder económico. Dicho segmento ha proliferado en las últimas seis décadas, por ejemplo en la industria de la música relacionada con el *pop*, la publicidad, el turismo, así como algunos consorcios musicales religiosos y de la salud.

3. Música como objeto estético en *configuraciones ideacionales*:

.-Música como arte sonoro contemplativo, música de concierto, “música culta”.

Esta investigación se abstiene de hacer otras subclasificaciones a partir de las tres grandes divisiones de Maquet, pues el entremezclado, las ramificaciones de las manifestaciones y producciones musicales son tan vastos y variados que es imposible no caer en especulaciones. No obstante, tenemos claros orientadores en las

⁴⁰ El enfoque-concepto de Carlos Vega sobre *mesomúsica* tiene una estrecha relación con la clasificación que se hace aquí, aunque la definición de Vega no comprende todas las facetas incluidas en este apartado como música en las redes sociales. Vega define *mesomúsica* como el “conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas” (Vega, 1997).

reflexiones sobre aspectos sociológicos y estéticos de las músicas como referentes para entender su naturaleza, entre los cuales se pueden señalar:

.-La profundidad o amplitud imaginativa, discursiva y técnico-musical de los contenidos y estructuras.

.-El contexto social-funcional de las prácticas musicales.

.-La creación-manipulación del gusto por y el consumo de músicas o repertorios que imponen las industrias culturales a través de los medios de comunicación.

Acerca del proceso de transformación de los objetos estéticos en la cultura occidental Maquet (citado en Rada, 2006) concluye:

“Cualquiera que fuesen los enfoques del arte en nuestro mundo, los objetos de arte eran periféricos al locus estético en la mayoría de las sociedades. Es solo en Occidente [...] que los esfuerzos estéticos creativos y apreciativos han convergido en arte” (p.5).

Sobre la afirmación de Maquet respecto a la transformación de objetos estéticos en artísticos, utilizando el *locus estético* como mediación, Myriam Rada (ídem) hace la siguiente lectura:

“Es importante destacar que el locus estético es un concepto utilizado por Maquet para explicar cómo se comportan las intenciones estéticas en una cultura determinada, por ejemplo en la Europa Medieval el locus estético era la religión. Según este autor al trasladar un objeto de su cultura de origen a otra se manifiestan los fenómenos de cambios culturales: ‘Usualmente hay un cambio de locus estético, y una metamorfosis de un objeto, de instrumento a arte’. Como ocurrió con muchos objetos de las culturas primitivas al ser introducidos en la Civilización Occidental que

fueron transformados en obras de arte, especialmente al principio del siglo XX cuando se redefinieron los parámetros estéticos del Arte Occidental con el Arte Moderno” (p.5).

Las conclusiones de Maquet avivan el cuestionamiento sobre cómo explican los paradigmas y parámetros occidentales la apreciación estética. ¿Provocan o conllevan las músicas “populares” y músicas utilitarias o funcionales una apreciación o gusto estéticos? En el apartado 4.3 ya se hizo un ejercicio de reflexión y valoración respecto a los códigos “popular” y “culto” en el arte. Con el objetivo de incluir algunas especificidades de la región centroamericana, se abordarán en los apartados siguientes aspectos relacionados con las transformaciones de las categorías musicales, las características performáticas cada vez más globalizadas, y la transmisión oral como parte de una musicología con perfiles epistemológicos más endógeno.

4.6. CATEGORÍAS MUSICALES EN TRANSICIÓN

Los elementos que constituyen el actual panorama musical no se reducen a la oposición música “clásica” versus “popular” urbana y mediática. Por ejemplo, ¿qué es lo que hoy que se denomina genéricamente “música folclórica”? El esquema progresista socioestético, tan presente, de manera consciente o inconsciente, en los discursos de los últimos dos siglos, otorga a la música folclórica un papel residual, algo propio de grupos y sociedades occidentales, o de lugares “exóticos”, que todavía no han entrado en la modernidad. Sin embargo, lejos de ser fenómenos menguantes, en algunos casos se convierten incluso en fenómenos de renovación y desarrollo de estas músicas, a través de su adaptación al actual entorno urbano y a sus medios de comunicación masivos (García, 2001).

A una escala mayor, y con gran éxito comercial, la llamada música *world beat*, *world music*, o *música del mundo*, recoge aquellas músicas folclóricas de todo el

mundo que más se adaptan a los gustos actuales, o a los que manipulan la industrias culturales. Tradicionalmente, el folklore musical ha sido pensado en el ámbito de los estudios antropológicos, como un rasgo más de herencias culturales de períodos históricos pre-contemporáneos. Sin embargo, este autor considera que los mismos fenómenos de globalización e hibridación que forman parte de la producción y recepción de las músicas modernas, tornan obsoleto el esquema adorniano y también parecen invalidar la idea de una autonomía de las músicas folclóricas y de su campo de estudio. En suma, la clásica división de saberes, propia de nuestra cultura occidental moderna, es un instrumento inadecuado para estudiar y comprender los fenómenos y procesos de creación, producción, difusión y comercialización de la música hoy en día.

Según tal división, a la “música culta” le correspondería la reflexión filosófica; a la música popular urbana, la reflexión sociológica; y a la música folclórica, la reflexión antropológica. García (ídem) hace notar hasta qué punto este paradigma de interpretación resulta problemático. En primer lugar, por la jerarquía que supone: de mayor a menor, indefendible más allá de una concepción rigurosamente clasista de la cultura. Y en segundo lugar, porque ya no corresponde a una efectiva diferencia de las experiencias culturales. Los mundos descritos y estudiados por la filosofía, la sociología y la antropología, de hecho se solapan y se entretajan en la experiencia diaria de muchos ciudadanos. Personas de muy distintas partes del mundo habrán bailado alguna vez al ritmo del rock, son a la vez aficionados a la música “clásica”, y quizás escuchen con agrado una grabación de *La Macarena*⁴¹ o de música africana, todo ello con la mayor naturalidad. Al respecto García (2001) afirma:

⁴¹*La Macarena* es una canción del dúo español *Los del Río*, de estilo pop regional, cuya letra trata un microrrelato sobre una mujer del mismo nombre de vida despreocupada. Fue editada en el verano de 1993 en su versión original y tuvo mucho éxito entre 1995 y 1997. Posteriormente, fue reeditada por una multinacional discográfica y lanzada al mercado mundial, con lo cual obtuvo un éxito que se prolongó durante años. Llegó a estar durante tiempos récord en las listas de éxitos como número uno, y en su momento generó millonarias ganancias para todas las partes involucradas.

"Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura" (p.36).

Claro está, la "deconstrucción" de saberes y cómo pensar la música de manera renovada es sustancia de otra investigación, sin embargo García (ídem) subraya un elemento activo en nuestro enfoque de lo "popular":

"Si existe un camino, no creemos que pueda prescindir del trabajo transdisciplinario. No digo interdisciplinario porque esto suele significar que los diversos especialistas yuxtaponen conocimientos obtenidos fragmentaria y paralelamente" (p.258).

La progresiva difuminación de los límites de los objetos de estudio cuestiona el estancamiento de los campos del saber, que tienen, a su vez, que entrar en un proceso de transculturación y recreación. Este proceso, como también indica García (ídem), no se limita a las disciplinas científicas y filosóficas, sino que necesita además del concurso de los artistas en general. La crítica a la separación de los saberes no es sólo una cuestión de disciplinas, sino un cuestionamiento muy general de las categorías de la cultura.

Por otra parte, aunque este complejo panorama musical muestra una extremada heterogeneidad y su análisis no es posible en un abordaje sectario de los saberes académicos, aun así puede mostrar un alto grado de compacidad en su concreto devenir. La realidad es que, en un lugar dado, las intrincadas relaciones entre las diferentes músicas pierden su generalidad, y se tornan pensables y actuables. Pensar todas las músicas que suceden en un lugar, con todas sus múltiples relaciones, nos puede proporcionar una perspectiva que rompe de entrada con el pretendido

universalismo o la pretendida hegemonía de un tipo de estética o un tipo de música, y, en cambio, ofrece un paradigma integrado de la complejidad de la experiencia musical.

La presencia o la ausencia de un tipo de música, o de intérpretes musicales, o de discursos estéticos, genera un reasentamiento general, con mayor o menor espacio para otros tipos de músicas y otros discursos sobre ellas. Naturalmente, esa experiencia musical local se integra en dinámicas más generales de la cultura del lugar, y es enriquecida o estimulada, por ejemplo, por la presencia paralela de una tradición escénica o cinematográfica importante. Lo que podemos llamar un pensamiento local de la música, no excluye en absoluto la consideración de las grandes corrientes y de los grandes géneros musicales, como hechos diferenciados, caracterizados, en parte, por una consistencia desligada de su acontecer local.

La música popular urbana, por ejemplo, se nutre en gran medida de tradiciones “exóticas” en el lente de las codificaciones eurocéntricas, y además sirve a unos fines que, como el baile aficionado, suponen, a menudo, la abolición de toda distancia reflexiva. La claridad melódica y la complejidad polifónica de la música “clásica” se ven enfrentadas con la riqueza tímbrica de los instrumentos electrónicos o amplificadas, con el predominio -no excluyente de elaboración melódica- de complejos rítmicos y textos sociales entramados en la forma canción cantada. El análisis y comprensión de rasgos esenciales como ritmo, timbre y performática, exigen de la musicología tradicional, otras categorías y sistemas analíticos.

Sobre la ruptura de los códigos tradicionales asignados a la música popular urbana en el paisaje cultural contemporáneo, es muy atinado el pensamiento de Zulian (1999):

“La complejidad y la extensión del fenómeno de la difusión de la música popular urbana ya no permiten una sencilla lectura maniquea. Las hibridaciones estéticas -incluso en el campo de la composición contemporánea-, la escucha distraída de todas las músicas, el solapamiento de los públicos, y la relación con otros ámbitos artísticos,

obligan a tantos matices, que la oposición entre músicas de la alienación y músicas de la plenitud humana se desdibuja por completo. La potencia de los planteamientos adornianos ha causado, sin embargo, un impacto durable no sólo en el ambiente filosófico, ya de por sí proclive a desdeñar la música popular urbana, sino incluso entre aquellos que la han querido defender” (p. 4).

La lectura de Zulian (idem) sobre la realidad fenomenológica contemporánea de la llamada música “popular”, nos acerca un buen trecho a comprender las intersecciones formales, estilísticas y sociales que analizamos en los repertorios que componen el objeto de estudio. Lo que representan las canciones de nuestros tres cantautores en la configuración de identidades centroamericanas y cómo se insertan en el tejido cultural de la región, es una ecuación de gran cantidad de variables, que supera por mucho los conceptos de música, anquilosados en la teoría musicológica eurocéntrica, con una muy ambigua formulación de opuestos como: “cultura”- “popular”; “formal”-“informal”; “seria”- “ligera”; “erudita”- “de entretenimiento”; “académica” – “folclórica”.

Es imposible seguir sosteniendo la ambigüedad de esos opuestos que, como agujeros negros, cubren de oscuridad epistemológica las músicas contemporáneas y banalizan la compleja semiosis del evento-suceso musical.

4.7. EL DESAFÍO DE LAS MÚSICAS MESTIZAS O MULATAS

Como se anotó anteriormente, la secularización de la música occidental, la modernidad colonial, y la linealidad como eje constructor y guiador de una cosmovisión particular, son hechos que desde una perspectiva histórico-filosófica determinaron la “universalización” de valores, parámetros y percepciones en la música. El fin de los paradigmas “universales” del conocimiento, y la evidencia de sus límites espacio-temporales concretos, lejos de significar el abandono de una apertura al mundo, por el

contrario, ha significado definitivamente la posibilidad de abrirse a lo otro, como otro, y no como lo mismo, percibido a través de un sistema de conversión de valor. En la música, dicha apertura abrió, en el reconocimiento de la complejidad y la heterogeneidad de nuestro pasado y de nuestro presente, la posibilidad de escuchar por fin otras músicas, y con ellas, de hallar otros modos de pensar y sentir la experiencia musical.

Desde un enfoque sociocultural global, Quintero (2001) denomina las músicas no europeas de la modernidad periférica como mestizas, dentro de las cuales destacan las que son producto de transculturaciones afroamericanas, y las denomina más específicamente mulatas. Estas abarcan tanto las formas rurales, de carácter más folklórico, como las urbanas, de naturaleza más mediática. Estas músicas han presentado un bienvenido desafío a la hegemonía previamente incuestionada de la “alta cultura” europea por dos razones principales:

.-Se construyen y se comunican con una lógica distinta, que ha contribuido al proceso de “desuniversalización” o democratización del conocimiento.

.-Emergieron de la periferia occidental, y de un ámbito socio-cultural popular marginalizado.

Allí están el *blues*, el *jazz* y el *rock* afroestadounidenses; el *bolero*, la *rumba*; el *samba*, el *bossa-nova*, y una seductora gama de estilos afrobrasileños; la *marinera* y el *landó* afroperuanos; la *milonga*, el *malambo* y el *tango* afroargentinos. Con un desarrollo más reciente la *salsa*, el *jazz latino*, el *hip-hop*, el *reggaetón*, dentro del amplio abanico de estilos del Gran Caribe (desde Veracruz hasta las Guayanas), y continúan apareciendo nuevas fusiones e infusiones en el rico menú americano⁴².

⁴²Este autor se refiere aquí simplemente a lo americano, por la fuerte expectativa de que en el futuro cercano desaparezcan los términos precedidos por el prefijo *afro*. Con ello, los estudios sobre culturas en América se liberarían de las connotaciones etnicistas, racializadas y subalternas de lo africano, tal como desaparecieron los términos música “italo-alemana”, o “árabe-española”. Hoy, los historiadores y los profesionales de la música se refieren a esas músicas como alemana o española, según períodos, en

¿Cuáles son los componentes de estas músicas que desafían los conceptos de creación y percepción musicales del Occidente hegemónico? Esta investigación comparte con Quintero (2001 y 2009) algunas de ellos desde una perspectiva sociomusical:

.-Estructura sentimental anticontralista y dialógica, al desaparecer la melodía como ordenador unidimensional. Los elementos sonoros se integran de manera interactiva: melodía, armonía, ritmo, texturas, timbres, etc.

.-Comunicación y expresión corporales inseparables del proceso.

.-Repetición como intensificación. Tal como en el ciclo vital humano de repetición-cambio, lo repetido se intensifica con un crescendo en las variaciones que conduce a uno o varios clímax que representan una variación o cambio radical⁴³.

.-Duración abierta de la composición o evento musical, de acuerdo a la intensidad de la intercomunicación, tanto de los ejecutantes entre sí, como entre los danzantes y los ejecutantes.

En un acercamiento más teórico y estético-musical, esta investigación también se suscribe al análisis de Cardona (2008). En su conceptualización, la expresión acumulativa corresponde al perfil constructivo característico de las músicas mulatas, y la expresión seccional corresponde al de la música europea denominada “cultura”. El concepto de expresión acumulativa representa una definición ampliada, más evolucionada del concepto de intensidad planteado por Chester, mencionado en el apartado sobre reseña de literatura (pág. 62) de este documento.

conocimiento de que distintas influencias están integradas en su evolución. Otro ejemplo de este desarrollo epistemológico es el término gótico, distintivo y denominativo de una cultura arquitectónica con distintos orígenes, especialmente romanos. En vez de arquitectura “romano-francesa”, o “romano-germana”, nos referimos a ella como arquitectura gótica en sus distintos períodos y variantes regionales. Así, lo *afro* también es parte intrínseca de nuestra genética y evolución identitaria americana.

⁴³ En obras de compositores de música sinfónica del siglo XX encontramos el elemento de la repetición como intensificación, y algunos rasgos propios de la expresión musical acumulativa bosquejada por Cardona (op.cit). Como ejemplo: Ravel (*Bolero*, 1928); Stravinsky (*Consagración de la Primavera*, 1914); Revueltas (*Sensemaya*, 1938).

Se transcribe el esquema analítico de Cardona (op.cit):

Expresión acumulativa	Expresión seccional
Su temporalidad es de carácter cíclico	Su temporalidad es de carácter lineal
<i>Lo acumulativo no requiere, desde el punto de vista de la construcción de sentido, un comienzo y un final, mientras que para lo seccional, esta definición es absolutamente indispensable.</i>	
Se prioriza construcciones sonoras de énfasis rítmico y melódico, así como la polimetría.	Se priorizan construcciones armónicas (incluso en el diseño melódico) que estructuran los demás elementos. Es generalmente monométrica.
<i>Uno de los recursos más poderosos en la definición de la estética seccional ha sido, sin duda, la armonía y, sobre todo, la armonía tonal-funcional (aunque muchas de las formas musicales que surgieron de ahí hayan sobrevivido, como estereotipos, en lenguajes musicales no tonales). El elemento de las construcciones armónicas que es esencial para la seccionalidad es la organicidad vertical. Esta verticalidad genera la posibilidad de un uso expresivo de la articulación temporal que permite delinear secciones: principios y finales, otras articulaciones internas, etc. Lo mismo sucede con el hecho de tener un solo referente métrico: esto permite controlar la periodicidad de la expresión musical y su articulación temporal (en lo micro y lo macro), edificar estructuras de carácter lineal y en relación a funciones armónicas específicas que producen dinámicas de tensión y distensión estructurales. En la estética acumulativa, en cambio, se tiende a evitar las articulaciones verticales, pues estas rompen la continuidad cíclica que es consustancial a su misma existencia. Así, encontramos texturas polifónicas de énfasis horizontal y estructuras rítmicas polimétricas que no nos permiten descansar sobre tal o cual pulsación o acento métrico.</i>	
El material musical es un conjunto de estímulos sonoros que evolucionan (en diversos procesos acumulativos de intensificación) sin que tengan una resolución definitiva.	Se establece, linealmente, un material temático que se expone, se contrasta y se desarrolla. Los temas (y su expresión armónica, explícita o implícita) producen límites en el mundo sonoro, en su conflictuación y en su resolución, que se expresan seccionalmente.
Tiene una forma esencialmente "abierta", en donde los límites temporales no son determinantes para que la experiencia sea significativa. Los procesos acumulativos se renuevan de manera permanente. Es como si se tratara de "enchufarse" a un torrente sonoro que existió y existirá siempre. El proceso trasciende la "obra" y ésta representa el proceso.	Tiene una forma esencialmente "cerrada" en donde los límites temporales son absolutamente determinantes para que la experiencia musical sea significativa. La expresión se basa en una organización seccional que se edifica como mundo sonoro autocontenido en donde cada componente es parte de un engranaje totalizador. La "obra" contiene el proceso.
<i>Tal vez es aquí en donde se llega a la dicotomía más clara entre estos dos polos: un "obra" que representa el proceso versus una "obra" que contiene el proceso. Son, si se quiere, dos visiones de mundo.</i>	

Imagen N° 6: Esquema conceptual musical

El esquema conceptual de Cardona representa un aporte valioso para articular un mejor fundamento epistemológico y estético en el proceso hacia la comprensión de manera más endógena, tanto de nuestras músicas mulatas que tienen gran presencia en la mayoría de los repertorios de toda América, como del resto de los repertorios musicales del continente. En el caso de los repertorios bajo estudio, ya se ha aclarado que estos se ubican entre sí en distintos contextos socioculturales, y distintos espacios de la industria musical y mediática, pero convergen en el espectro de las manifestaciones musicales donde los códigos y características de origen *afro* presentan un desafío a los encasillamientos estético-filosóficos occidentales de la denominada música “cultura”.

El análisis de nuestro objeto de estudio adquiere así insumos y herramientas para una lectura más coherente y contextualizada de los fenómenos musicales, que se enriquecen con los enfoques *emic* y *etic* sobre la creación-producción misma, tal como se ha establecido en el acercamiento metodológico de esta investigación (2.4. Fase 2).

**CAPÍTULO V. PRESENCIA Y
CULTURA MUSICAL AFRICANAS EN
AMÉRICA CENTRAL**

La presencia africana en América Central ha sido el resultado de dos procesos macro-históricos. En un primer contexto se trata de presencia africana en el área geográfico-cultural denominada Mesoamérica (Rovira, 2008), que comprende la zona centro-sur de México y el Istmo centroamericano, excluyendo a Panamá. En este contexto hablamos de la presencia africana, es decir pobladores de origen africano llegados a través de España, iniciada desde la conquista misma en el marco de la colonización española con las tropas castellanas. Estos africanos y afroespañoles, tanto libres como esclavizados continuarían llegando desde España más lentamente a lo largo del período colonial (Cáceres, 2013).

En ese mismo período empezaron a traerse personas esclavizadas desde África, siendo Guatemala la punta de lanza de las relaciones directas con Angola desde el siglo XVII y que continuarían a lo largo del siglo XVIII. Si bien la mayoría procedía de la región Congo-Angola, hubo un importante número de personas procedentes de la amplia y diversa región entre Senegal y Nigeria. También llegaron africanos y afrodescendientes ya criollos procedentes de México por el norte, donde Chiapas fue una región de paso, así como por el sur, donde Panamá era el puente desde el Caribe hacia el Pacífico rumbo a Perú.

Estos migrantes forzados-esclavizados y voluntarios-libres se asentarían en las áreas hispanas, la mayoría en el centro Pacífico donde se encontraban los grupos urbanos más importantes, por ejemplo en el Realejo y Rivas (Nicaragua), y Nicoya (Costa Rica), donde encontramos una numerosa población de origen africano, la mayoría libre. También hubo casos en algunas zonas indígenas de Guatemala y Honduras donde encontramos algunos pobladores “negros” casados con mujeres indígenas, situación que debió repetirse en Nicoya.⁴⁴

⁴⁴ El caso del Caribe centroamericano durante el período colonial es un poco diferente, porque esta región estuvo bajo la influencia inglesa durante los siglos XVII y XVIII. De ahí que tengamos pobladores de origen jamaicano, negros libres parte de la élite y personas esclavizadas. El origen de la mayoría de los esclavizados en el Caribe centroamericano no es el Congo y Angola, sino otros sitios de África que Inglaterra dominaba. Por eso no sorprende que haya personas de origen igbo e ibibio, etnias

El hecho de que a través de la era precolombina, colonial y postcolonial hasta hoy, se hayan desarrollado en Mesoamérica⁴⁵ características comunes tanto en su conformación étnica, como en los procesos políticos, económicos, sociales y culturales, permite estudiar y relacionar dichas características, según se reflejan en las músicas de la región.

establecidas en Nigeria. Rina Cáceres plantea una reflexión sumamente interesante para la antropología de la música y la organología respecto a las distintas áreas donde se asentaron distintos grupos africanos: “Siempre me he preguntado si esto no explicaría en parte por qué no se usa la marimba en esta áreas (refiriéndose a zonas caribeñas). No encuentro marimbas en tierras ibos, sino más bien tambores de diferentes tipos, como si se encuentran en las tierras bantú” (carta de la autora, 2013).

⁴⁵ El antropólogo Paul Kirchhoff (1943-1967) fue el primer investigador que utilizó el término de Mesoamérica, con el cual denominó a una extensa área geográfica limitada al norte por las fronteras naturales de los ríos Pánuco y Sinaloa en México y al sur por una difusa línea fronteriza entre Guatemala y El Salvador. Rovira (2008) informa que “Kirchhoff solo tuvo en consideración en su sistematización del concepto de Mesoamérica aquellas culturas que las fuentes documentales del siglo XVI mencionaban para el área nuclear (México y Guatemala) y, de manera paralela, el uso de un criterio etno-lingüístico. Con posterioridad, ciertos investigadores han primado el carácter singular de cada área cultural mesoamericana, criticando la validez del término Mesoamérica como una categoría de análisis global (Coe 1996). No obstante, Robert Carmack (1996), Alfredo López Austin y Leonardo López Luján (1996) y Christian Duverger (1999) aluden a la importancia que tuvo la difusión de ciertos aspectos tecnológicos e ideológicos como ejes de cohesión en las diferentes áreas culturales de Mesoamérica [...] lo que en la actualidad entendemos por Mesoamérica es una dilatada área cultural prehispánica que discurre entre la zona norte-centro de México hasta la costa del Océano Pacífico en Costa Rica. En un ambiente constituido por una compleja multiplicidad de culturas regionales, los avances en la tecnología agrícola y artesanal, así como la expansión de ciertas redes de ideología y poder político, fueron los motores que, en esencia, caracterizaron el devenir común de todos sus pueblos.” (pp. 2, 3.)



Imagen N° 7: Mapa de Mesoamérica

Mapa de Mesoamérica. Fuente: *Arqueología Mexicana*. Especial 5, 2000: 16. Reproducido en *Mesoamérica: Concepto y realidad de un espacio cultural* de Rossend Rovira Morgado. Universidad Complutense de Madrid. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/8-2/rovira.pdf>

En un segundo contexto, la presencia africana es producto del movimiento migratorio de finales del siglo XIX desde el Caribe insular hasta el Caribe continental, relacionado con el desarrollo de empresas de transporte y el desarrollo capitalista de finales del siglo XIX. Esta migración era procedente de varias islas, incluso de Nuevas Orleans, pero mayoritariamente de Jamaica (Cáceres, 2008). Los asentamientos humanos se desarrollaron principalmente como consecuencia de la explotación de las riquezas naturales por empresas europeas y norteamericanas, y este proceso terminó definiendo toda una realidad económica, social y cultural con características específicas en la zona atlántica del Istmo. En el caso de Panamá, la presencia africana se ha desarrollado bajo condiciones y procesos diferentes al resto del Istmo, aunque comparte similitudes en su zona Atlántica con Costa Rica (Bourgeois, 1994; Griffith, 2008; Gudmunson y Wolfe, 2010).

El estudio de las culturas musicales y repertorios de los pueblos afrodescendientes, sea en sus expresiones más autóctonas y rurales, o en sus complejas transformaciones urbanas y transnacionales, no corresponde a esta investigación. Sin embargo, la ecuación de las identidades musicales regionales exige la consideración de códigos y variables desde el interior de los repertorios bajo estudio, como parte de este gran paisaje sonoro en sus múltiples contextos.

Conviene recordar que la invisibilización de la población afrodescendiente y la negación de su herencia en el Istmo, no sólo han conducido a su marginación socioeconómica y política, sino al desconocimiento de sus tradiciones musicales, de su impacto en las estéticas musicales regionales, y de su función transformadora y transmisora de músicas caribeño-insulares y afrolatinas en general. Esta sutil, menos agresiva, pero no menos efectiva versión de apartheid, propiciada y manejada por la oficialidad centroamericana durante mucho tiempo, ha contribuido aún más a la pobreza, la baja autoestima y minusvalía internacional de las multiculturales sociedades centroamericanas.

En el caso particular de América Central, gran parte de sus recursos yacen todavía parcialmente escondidos en ricas canteras de cultura, de las cuales es necesario extraer –entre tantas otras riquezas- valiosos repertorios y cancioneros con raíces *afro*, no para exponerlos en la estantería turística del *souvenir*, ni para hipotecarlos a las industrias culturales mercantilistas de hoy, sino para reconocer la composición de nuestras identidades, configurar nuestro propio discurso cultural y así abonar al desarrollo humano integral de nuestra región.

Para esta investigación es pertinente entonces la herencia *afro* en la zona occidental de Nicaragua y noroccidental de Costa Rica, denominada la Gran Nicoya, ubicada en la frontera sur de Mesoamérica, la cual es marco específico de influencia cultural en la obra de Mejía. Asimismo es de interés la zona atlántica de Nicaragua, Costa Rica y Panamá, que representa el marco histórico, social y cultural de herencia *afro* presente en los repertorios de los tres cantautores objeto de estudio.

5.1. LA GRAN NICOYA

Al estudiar la herencia *afro* en las culturas musicales de América Central, no se puede pasar por alto la presencia africana y su aporte a la cultura musical desde períodos históricos anteriores a las inmigraciones afrocaribeñas. Por ello son relevantes la dimensión histórica y los alcances de la Gran Nicoya, como anota Frederick Lange (1994):

“La Gran Nicoya fue una subárea con un centro cultural constituido, que existió por lo menos durante 2000 años. Hacia el norte descansa Mesoamérica y hacia el este y sur el Área Chibcha. Una larga serie de relaciones aparentemente programadas y no estructuradas ocurrieron alrededor de este centro por más de un milenio” (p.7)

Es evidente que el discurso etno-histórico oficial procuró localizar la africanía centroamericana exclusivamente en la zona atlántica, mientras que los datos históricos indican una mucho más temprana presencia africana esparcida por otras zonas, con repercusiones étnicas, sociales, culturales y económicas en el Istmo, como se anotó en el apartado anterior.

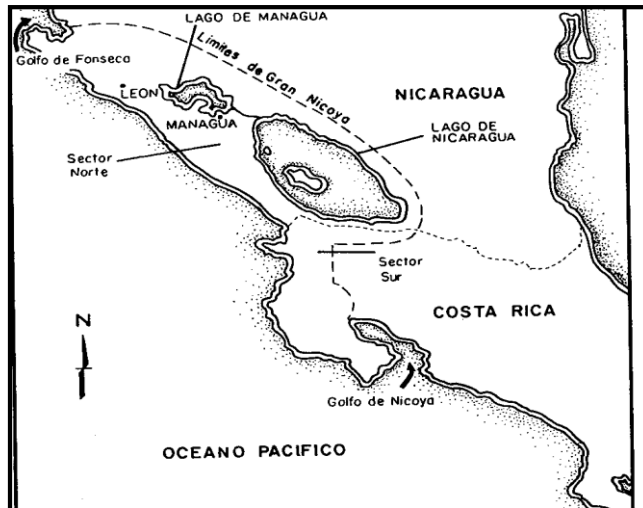


Imagen N° 8: Gran Nicoya

Fuente: Revista *Vínculos* 18-19 (1-2) 1994. Artículo "Evaluación histórica del concepto Gran Nicoya" de Frederick W. Lange. Departamento de Antropología e Historia del Museo Nacional de Costa Rica.

Este contexto permite una mejor comprensión de los procesos inter y transculturales de la multiétnicidad y multiculturalidad particulares de la gran área mesoamericana, y con ello de los orígenes de una temprana africanía desde la era colonial, cuyos rasgos se han ido entretejiendo sobre nuestro bastidor étnico y sociocultural, en un proceso vivo y constante a través del tiempo.

5.2. DIMENSIONES DE LA PRESENCIA AFRICANA EN AMÉRICA CENTRAL

La dimensión histórica y las implicaciones de la herencia *afro* son mucho mayores de lo que ha pregonado el discurso identitario nacional de la región, y por lo tanto, estudiar los matices regionales *afro* en repertorios musicales, exige una observación transversal a través de distintos períodos históricos. Además, se requiere de una visión

diacrónica, dada la constante transformación y transculturación de este bagaje cultural a través de épocas y territorios.

Lowell Gudmunson (2009) deja muy claros los verdaderos alcances de la presencia africana en América Central con reveladoras investigaciones y asertivas reflexiones sobre este asunto:

“¿Adónde encontramos africanos y afrodescendientes en Centroamérica entonces? Dondequiera que encontramos españoles, o aquellos que pudieron calificarse así durante los siglos anteriores a la supresión de los distingos de casta. Dondequiera que hallamos la producción comercial de ganado o caña de azúcar, de hecho cuando se trata de comercio de larga distancia, de mulas y provisiones al Sur hacia Panamá, de grana y cochinilla hacia el Norte. Donde estos españoles tenían suficiente ingreso y pretensión social para contar con más de una o dos sirvientes domésticas. Donde los primeros invasores españoles trajeron consigo sus auxiliares esclavos y tuvieron hijos mulatos con sus sirvientas, muchos de cuyos descendientes se encontrarían entre la élite colonial un siglo o dos más tarde. Donde hubo minería, como en Panamá y Honduras, que permitía una esporádica importación de esclavos. Y por supuesto, por todas las costas del Atlántico, donde se localizan las únicas poblaciones afrodescendientes, según el imaginario social de los ciudadanos contemporáneos del Istmo, ya sean los Garífuna en el Norte, los jamaiquinos en el Sur, o los Miskitu de por medio. [...] Para la época colonial ya conocemos mucho sobre los orígenes africanos de las personas esclavizadas en las haciendas azucareras de Amatitlán al sur de la capital, Ciudad de Guatemala. Sus nombres, así como su procedencia generalmente angoleña, ya no son incógnitas gracias al trabajo de Paul Lokken (2010). De igual manera y gracias al trabajo de Rina Cáceres (2010) conocemos los nombres africanos e hispanos de sus contrapartes esclavos que construyeron el Castillo o Fuerte de Omoa en Honduras” (p. 3, 4).

La realidad histórica descrita por Gudmunson indica que cualquier estudio sobre culturas musicales centroamericanas, debe observar los elementos de una influencia cultural de africanos y afrodescendientes que se ha desarrollado a través de distintos períodos históricos, sea en repertorios donde estos elementos son evidentes, así como donde sólo se perciben bajo una observación más microscópica.

5.3. PUEBLOS AFROCENTROAMERICANOS

En los países centroamericanos la historia general de cada país es muy diferente a la historia de la costa atlántica, debido a la presencia afrocaribeña y a condiciones socioeconómicas y políticas muy particulares⁴⁶. Esto nos obliga a tomar en cuenta las configuraciones étnicas, las prácticas religiosas y las identidades culturales de la zona, para poder entender la panorámica macro-histórica de la región de manera más orgánica.

Más allá del Caribe insular y el Caribe urbano, el estudio sobre los distintos aspectos de la herencia musical africana en América Central debe ubicarse dentro del área denominada como Gran Caribe, pues existe gran cantidad de similitudes y conexiones entre los estilos y las formas musicales de esta área. El Gran Caribe abarca desde Nueva Orleans, el Golfo de México y toda la costa atlántica mexicana, la costa atlántica del Istmo centroamericano, todo el Caribe insular, Colombia, Venezuela, hasta las Guayanas francesas en el sur del continente (Suárez y Amézquita, 2013). En cuanto a América Central, la región ha sido ruta de tránsito y mercado importador de muy diversos estilos y repertorios, por ejemplo de México, Colombia y del Caribe

⁴⁶El caso de Belice es diferente. Aunque allí también existe gran diversidad cultural, no se han dado históricamente las condiciones económicas ni socioculturales para marcar una diferencia sustancial entre la costa atlántica y el resto del país. El Salvador es un caso aparte pues no tiene costa atlántica ni el tipo de migraciones afrocaribeñas relacionadas con esta investigación.

insular, desde la segunda mitad del siglo XIX, y este proceso se ha desarrollado *in crescendo*.

La apropiación centroamericana del bagaje musical proveniente del Gran Caribe ha sido el resultado, no sólo de vínculos sociohistóricos y geográficos naturales, sino de un binomio compuesto por la industria musical internacional y los medios de comunicación. Este poder mediático-industrial, como alianza macroeconómica, se intensificó después de la II Guerra Mundial y ha sido determinante en la introducción e incorporación de elementos rítmicos, estilísticos y estructurales musicales de herencia *afro*⁴⁷ en los repertorios populares centroamericanos. En estos procesos, las comunidades afrocentroamericanas han sido el principal canal receptor, transmisor, incluso a veces el agente recreador de esas influencias en los distintas escenas musicales nacionales.

Los estudios etnográficos y los emergentes estudios culturales afrocentroamericanos han establecido los siguientes pueblos afrodescendientes: los *garífuna* o *garinagu*, los *afrolimonenses*, los *afropanameños* y *afroantillanos*⁴⁸, los *creoles* y los *negros de habla inglesa* o *isleños*, todos asentados en la costa atlántica e islas adyacentes. (Madrazo y Valencia, 2010; Villa y Williams, 2012). También están los *miskitos*, un pueblo indígena con una fuerte ascendencia *afro* (Del Popolo, 2008). En consecuencia con el enfoque inclusivo de esta investigación y dada la herencia africana

⁴⁷Un vivo y constante proceso de transculturación en América Central lógicamente ha conducido a la apropiación de formas, estilos musicales y repertorios de otras herencias culturales no afrolatinas ni afroestadounidenses, pero estos procesos y hechos socioculturales no corresponden al objeto de estudio.

⁴⁸ De acuerdo a la investigación del Caribbean Central American Research Council (CAARC), dirigida por Edmund T. Gordon y Charles R. Hale (2000-2002), existen cuatro grupos afrodescendientes en Panamá: afrocaribeños, afro-darienistas, costeños y afrohispanos, todos ellos concentrados en las provincias de Panamá (especialmente en Ciudad Panamá), Colón, Bocas del Toro y Darién. La población afrocaribeña está integrada por negros que llegaron a Panamá a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX a trabajar en el ferrocarril, plantaciones bananeras y en el Canal de Panamá. Los costeños son descendientes de esclavos africanos que fueron trasladados a la región Caribe del país. El grupo de afro-darienistas está constituido por una combinación de personas nativas y otras nacidas en Colombia de ascendencia africana. La población afrohispana está integrada por hispano-hablantes de nacimiento, descendientes de esclavos trasladados a las regiones del Pacífico y central del país durante la época colonial.

que se hace patente en la cultura *miskita*, se incluye una breve reseña de la misma con el resto de los grupos afrodescendientes.

Los *garífuna* se han establecido principalmente en Dangriga, Hopkins, Saint Beith, Punta Gorda y Barranco (Belice); en Livingston, Queweche y Puerto Barrios (Guatemala); en la mayor parte de la costa e Islas de la Bahía (Honduras); en Brown Bank, La Fe, San Vicente, Orinoco, Marchalla Point y Wawaschang hasta Bluefields (Nicaragua). Los *miskitos* se han concentrado entre el Cabo Camarón (Honduras) y la Laguna de Perlas (Nicaragua). Los afrolimonenses constituyen gran parte de la población de la provincia de Limón (Costa Rica). Las comunidades afropanameños se han establecido principalmente en Nombre de Dios y Portobelo, así como en pueblos de la Costa Arriba de Colón (Panamá), mientras que los afroantillanos panameños se asentaron principalmente en la zona del Canal, pero integran hoy parte del perfil multiétnico de todo el país. Existe población denominada *creole* principalmente en todo Belice, en Bluefields, Corn Island y Laguna de Perlas (Nicaragua). Los *negros de habla inglesa* o *isleños*⁴⁹, habitan en los Departamentos de Islas de la Bahía (Municipios de Roatán, José Santos Guardiola, Utila y Guanaja) en su mayoría. Tienen también asentamientos en los Departamentos de Cortés, Atlántida y Colón, en pequeños enclaves que se les conoce como “barrio inglés”, donde comparten territorio con los garífunas y la población no indígena de Honduras.

El siguiente es un índice estadístico⁵⁰ de población afrodescendiente en América Central:

⁴⁹A estos grupos afrodescendientes se les ha considerado parte de los pueblos creole, pero ellos mismos prefieren autoidentificarse como *negros de habla inglesa* o *isleños*. Información al respecto en el sitio internet <http://sedinafroh.gob.hn/index.php/negros-de-habla-ingles>. Para efectos de este trabajo, y sin menoscabo de su autodeterminación identitaria, se incluye información sobre esta comunidad afrodescendiente en el apartado 3.9. dedicado a los *creole*.

⁵⁰ Fuentes de información estadística: Agencia Central de Inteligencia (CIA) de los Estados Unidos, *World Factbook 2002*, para Nicaragua y Panamá; "Total Population by Ethnicity and Sex for Major Division", Cuadro 1, para Belice; "La Población Afrodescendiente en América Latina y los Objetivos de Desarrollo del Milenio. Un examen exploratorio en países seleccionados utilizando información censal"

PAIS	PORCENTAJE
Belice	31%
Panamá	11%
Nicaragua	9%
Honduras	2%
Costa Rica	2%
Guatemala	0.1%

Imagen N° 9: Cuadro Estadístico

En esta investigación son relevantes los índices anteriores, en la medida que confirman la condición minoritaria de los afrodescendientes en Costa Rica, y la diferencia entre los índices numéricos de Costa Rica, Nicaragua y Panamá. Por otra parte, estos índices se relacionan, hasta cierto grado, con el reconocimiento más tardío y la exposición menos mediática de los repertorios de Ferguson. Desde la perspectiva de este autor, lo anterior se debe a dos factores implícitos en estos indicadores demográficos:

1) La naturaleza rural de la música de Ferguson, en contraste con la más urbana, más mestiza y mediatizada de Mejía y Blades. Según las categorías de la industria musical actual, la música de Ferguson es “étnica”.

2) La identidad y el marco sociocultural en que se desenvuelve Ferguson como afrocaribeño, ubicado un contexto de mayor exclusión que los otros dos cantautores, y por lo tanto con mucho menos posibilidades de proyección y reconocimiento.

por Marta Rangel, CEPAL, Fondo Indígena CEPED, Santiago 2005, para Guatemala, Honduras y Costa Rica.

Un factor adicional que explica la menor exposición de la música de Ferguson, va más allá de los anteriores índices y sus implicaciones. Se trata del hecho de que América Central tiene una ubicación completamente marginal respecto a los centros de producción y difusión de la industria musical del continente americano. Nuestra región no está integrada a dichos centros, y la producción centroamericana sólo se transnacionaliza cuando se produce y difunde a partir de esos centros de gravitación cultural, como lo son EUA, México, Puerto Rico, Argentina, incluso España por las fortísimas conexiones del mercado español con el hispanoparlante americano.

La producción de los repertorios de Mejía y Blades se realizó en los centros antes mencionados y se proyectó internacionalmente desde la década de los setenta en el siglo XX. En contraste, los repertorios de Ferguson se empezaron a proyectar ya iniciado el siglo XXI desde pequeñas plataformas de una incipiente industria musical local costarricense, en este caso, el sello *PAPAYAMUSIC*.

5.4. DIVERSIDAD Y HETEROGENEIDAD DE LOS AFRODESCENDIENTES EN LA REGIÓN

En un complejo marco sociohistórico, los afrodescendientes han necesitado generar mecanismos de resistencia cultural, activar movimientos para la defensa de sus derechos civiles y para la transformación de las condiciones socioeconómicas y políticas que los marginaron desde la época de la colonia. Los efectos de esas condiciones han continuado hasta el siglo XXI, por lo que la dispersión, la desarticulación social y la marginación han sido factores en contra del reconocimiento y la inclusión como un conjunto de ciudadanos con igualdad de derechos.

El texto de presentación del Simposio Internacional *Esclavitud, ciudadanía y memoria: Puertos Menores en el Caribe y el Atlántico* (2008) expone una visión

histórica amplia sobre la formación y desarrollo de las comunidades afrodescendientes en el atlántico centroamericano como parte de un fenómeno intercontinental:

“En las costas del Caribe y el Atlántico, tanto del lado africano como americano, se crearon sociedades complejas, donde surgieron grupos de mestizos, hijos de africanos y europeos, o indígenas, africanos y europeos; personas y grupos con conocimiento de diferentes lenguas, costumbres, religiones y control de diferentes bagajes culturales. Estos “criollos del Atlántico”, como les llama Ira Berlín, fueron parte del complejo fenómeno del mundo Caribe y Atlántico, cuyas huellas podemos encontrar hoy en día tanto en las costas americanas como en las africanas. Como resultado de esta dinámica encontramos varias oleadas de emigrantes que llegaron a conformar una mayoría de la población afrodescendiente, que se desempeñó como comerciantes, agricultores, buhoneros, traductores, trabajadores de la construcción, muchos libres otros esclavizados, los que elaboraron múltiples estrategias de resistencia o integración, y las que incluso en las peores condiciones tuvieron en sus manos la posibilidad del cuestionamiento, la amenaza de rebelión, y, a través de la negociación la posibilidad de crear una esfera social independiente, e incluso en muchos casos crear su propio mundo. Estas oleadas que habrían llegado en diferentes momentos, y cuya posición en la sociedad habría sido determinada, como diría Ira Berlín, por su condición social y económica más que por el color de la piel crearon diferentes agendas, tanto políticas como económicas, culturales, familiares o comunales.”(p. 3)

La visión expuesta en el texto de este simposio muestra la gran diversidad de contextos culturales, etnográficos y socioeconómicos donde se han desarrollado los pueblos y las identidades afrocaribeñas y afrocentroamericanas. Sin embargo, como ejes transversales comunes de estas identidades y manifestaciones importantes de

especificidad y resistencia cultural se encuentran la religión, la música, la lengua, la alimentación y movimientos de integración de los afrodescendientes a los proyectos de estado-nación de los distintos países.

El escritor hondureño Julio Escoto (2001) hace una reflexión muy acertada sobre algunos de los más singulares aspectos sociohistóricos, económicos y culturales que han determinado esa resistencia y cosmovisión del afrocaribeño centroamericano:

“...la visión de mundo característica del hombre actual del Caribe centroamericano compendia cierta resistencia heredada hacia los mensajes provenientes de la autoridad, cualquier autoridad, a la que identifica siempre como empresa extractora de sus bienes materiales e intelectuales. [...] El protagonismo singular atribuido a la presencia africana fue relativo en el Caribe centroamericano, ya que allí no se dieron las masivas importaciones de esclavos que sí tuvieron lugar para las plantaciones de azúcar y tabaco de las Antillas mayores. La práctica esclavista fue comparativamente menor en el istmo centroamericano, ocurrida mayormente en Panamá y las regiones centrales y del Pacífico, donde se le utilizó para la explotación de minas. En el Atlántico lo que se desarrolló más bien fue una sicología de resistencia a la repugnante idea del esclavismo, una ideología de contraposición al concepto mismo de subordinación y enajenación, podría decirse incluso que una primera razón, bastante estructurada, de respeto al derecho humano (social, no sólo individual), alimentado todo esto por la audacia "ejemplar" de corsarios ingleses (Drake, por ejemplo), por la parla subversiva de corsarios y formantes, y por los modelos internacionales de rebelión e independencia. En algunos casos, como en el de los Garinagu, ese conocimiento va a evolucionar con el tiempo desde una primaria conciencia étnica hasta la militancia étnica, como en el presente.” (p.5)

Las diferencias entre el Caribe insular y el Caribe centroamericano, referidas por Escoto en el contexto histórico-esclavista y las características sicosociales del afrodescendiente, representan un factor de indispensable valoración para comprender los códigos socioestéticos y la narrativa en los cancioneros de las poblaciones rurales costeñas del Istmo, y cómo se reflejan éstos en los repertorios objeto de estudio de esta investigación. Los distintos grupos migratorios afrodescendientes, en sus respectivos períodos históricos, permiten reconocer la procedencia y las fases de incorporación de estilos y repertorios a las diferentes culturas musicales del Istmo.

Cáceres (2008) menciona varias migraciones que provocaron una composición étnico-cultural muy diversa, y que trajeron consigo el fortalecimiento de la multiculturalidad con variadas formas y estilos musicales, siendo los jamaquinos los que han ejercido mayor influencia en los repertorios locales:

“A la Mosquitia, en el Caribe nicaragüense y hondureño, llegaron migraciones de africanos que entraron en mestizaje con los grupos indígenas locales, dando como resultado la conformación del grupo miskito. Otros, los negros criollos, de un remoto origen africano, se enriquecieron con las sucesivas migraciones de personas de origen afrocaribeño. De Haití, por ejemplo, llegaron hacia 1794 milicianos —nacidos en África y Haití— conocidos como las tropas realistas, aliados de la Corona Española en los conflictivos días de la revuelta haitiana en la última década del siglo XVIII, y que por su idioma fueron llamados los “negros franceses”. Por último, los llamados negros caribes, procedentes de San Vicente, que darían origen a la comunidad garífuna de Honduras, Nicaragua y Guatemala, y que enriquecieron la vida cultural de esos países. En el siglo XIX llegaron migrantes procedentes de Jamaica, Saint Kits, Barbados y Cuba, entre otros, para trabajar en la construcción de ferrocarriles, el canal de Panamá y en la producción de banano” (p. 11).

Por su parte, Sénior (2007) añade datos importantes sobre la inmigración afrocaribeña:

“Nuevas migraciones de afrodescendientes se sumarían al mosaico cultural centroamericano. En la segunda mitad del siglo Jamaica, por la cantidad de trabajadores que fueron traídos con el propósito de construir el ferrocarril “al Atlántico” en un primer momento; Colombia (San Andrés y Providencia primordialmente), por la inmigración que existía anterior a la contratación para aquella obra de infraestructura y las que se siguieron sucediendo, además de la vecindad existente anterior a 1904; y Panamá, por el estrecho vínculo de movilización entre sus trabajadores caribeños y quienes se establecieron en la provincia de Limón. Estas tres nacionalidades juntas representan poco más del 75% de la población afrocaribeña contabilizada en los censos para el período de estudio (1927-1963)” (p. 23).

Todas las migraciones de los afrodescendientes se han desarrollado y han existido en un contexto sociohistórico de marginalidad o rechazo, lo cual, en el caso de las poblaciones costeñas, es reforzado por las condiciones geográficas de aislamiento en la zona atlántica. Aun así, los *garífuna*, *miskitos* y *congos*, han preservado algunas prácticas musicales ancestrales, primordialmente por medio de la tradición oral. Esto constituye un aspecto cultural esencial para la definición y comprensión de rasgos identitarios que forman parte de la multiculturalidad musical de América Central. Su documentación, análisis y valoración deben ser objeto de una agenda continua de estudio, más allá de esta investigación.

En las secciones siguientes (5.5 a 5.9) se presenta una reseña histórica muy general de los pueblos afrocentroamericanos ya mencionados, de sus expresiones músico-danzarias y de los instrumentos tradicionales, algunos lógicamente de origen africano. Es muy pertinente una panorámica histórica general, aunque respecto a las expresiones musicales, existe el desafío de la muy escasa historiografía y escasas

fuentes de información documental sobre cultura, especialmente sobre música y organología de los pueblos afrocentroamericanos.

No obstante lo anterior, esta investigación se basa en algunas fuentes para la información musical, entre ellas: el compendio sobre culturas musicales afrocaribeñas en América Central titulado *En clave afrocaribe* (Madrado y Valencia, 2010); *Instrumentos musicales autóctonos de Honduras*, de Jesús Muñoz (2003); *Nuestra música y danzas tradicionales. Serie Culturas Populares Centroamericanas*, de Giselle Chang (2003); y *Ethnicity, modernity, and retention in the Garifuna punta* de Oliver Greene (2004). También se han consultado gran cantidad de sitios en internet, debidamente alistados en la bibliografía de este trabajo.



Imagen N°10: Mapa de ubicación: Miskitos

Fuente: Revista de Estudios Sociales No. 26/2007. Versión en línea. Artículo: *La complementariedad cultural en el surgimiento de los grupos zambos del cabo Gracias a Dios, en L Mosquitia, durante los siglos XVII y XVIII*. Eugenia Ibarra Universidad Los Andes, Bogotá, Colombia.

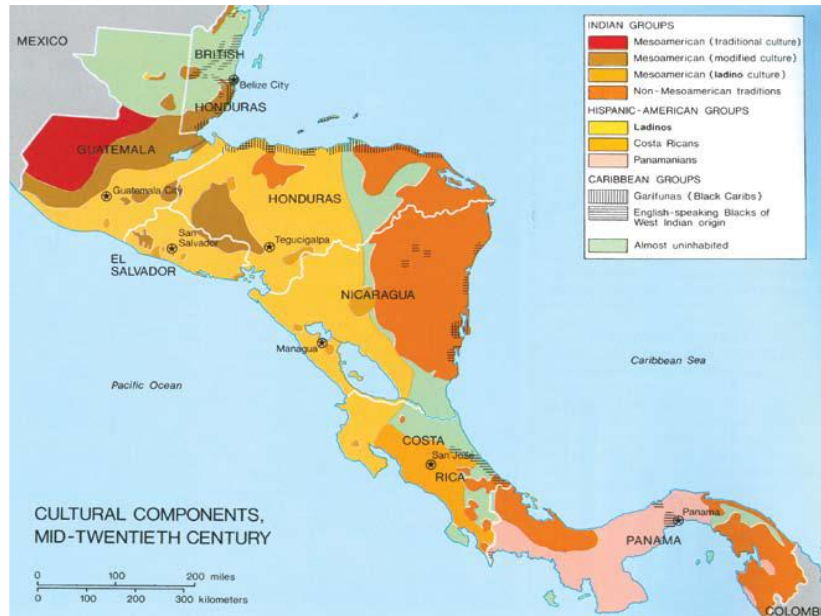


Imagen N° 11: Mapa sociolingüístico de ubicación: garífuna y creole.

Fuente: *Atlas sociolingüístico de pueblos indígenas en América Latina* (2010) de UNICEF. <http://www.unicef.org/colombia/pdf/ATLAS-10-Baja-Centroamerica.pdf> (Fuente original: Hall, Carolyn y Hector Perez Brignoli 2003. *Historical Atlas of Central America*. Norman: University of Oklahoma Press, 98.)

5.5. LOS GARÍFUNA

Los garífuna -o garínagu- son un pueblo afro-arahuaco-caribe, también conocido como *caribes negros*. Según el autor garífuna Suazo (1986:5), la palabra garífuna es un derivado del vocablo *karibe* o *galibi* (nombre que recibieron los ancestros), dando lugar a la palabra *karibena galibina* que significa hijo (a) de *karibe*, nativo de *galibi*. Este vocablo sufrió cambios morfológicos hasta convertirse en el actual *garífuna*.

Su historia comenzó antes del año 1635 en la isla de San Vicente (Caribe oriental), habitada por una tribu indígena que se autodenominaba los *arawaks*. La tribu *kalipuna*, procedente del territorio continental sudamericano, invadió esta isla y conquistó a los *arawaks*. Los hombres fueron asesinados, los guerreros *kalipuna* tomaron como esposas a las mujeres *arawaks*, y los habitantes de la isla fueron el

resultado de la unión de estas dos tribus. Los españoles llamaron a este pueblo "caribes", que significa caníbales, y es el origen del término "caribeño".

En 1635 dos buques españoles que llevaban esclavos nigerianos naufragaron en la isla de San Vicente. Al principio, los españoles, nigerianos y *kalipunas* pelearon entre sí, pero con el paso del tiempo se desarrolló la convivencia, e incluso se realizaron matrimonios mixtos, creándose así la población denominada *caribes negros*⁵¹. San Vicente llegó a ser una colonia británica y los *caribes negros* trataron de establecer un control independiente de la isla. Algunos autores como Santos Centeno (2001) indican que los *caribes negros* o *garífunas* según la tradición oral, son descendientes de los pueblos africanos *efik, ibo, fons, ashanti, yoruba* y *congo*, raptados de las regiones costeras de África Occidental por españoles y portugueses, comerciantes de esclavos (Gargallo, 2012).

Los franceses apoyaron a los *caribes* y hubo muchas batallas entre los *caribes* y los británicos, como la de 1795 donde ambos bandos sufrieron grandes pérdidas. En 1796 los *caribes* y los franceses se rindieron a los británicos, pero a los británicos se les generó un problema, pues los *caribes* eran hombres libres con la piel negra y San Vicente estaba poblada por los esclavos de los europeos. Los británicos decidieron deportar a los *caribes*, asesinaron a centenares de ellos, destruyeron sus hogares y procuraron desaparecer su cultura. Los restantes 4,195 *caribes* fueron embarcados a la pequeña isla de Balliceaux donde murió de fiebre amarilla más de la mitad de ellos, quedando menos de 1,000 sobrevivientes según registros (González, 2008:51).

⁵¹ La población mixta de San Vicente se mantuvo en pie de lucha por diez años, hasta que en 1773 sus jefes y la Corona Británica convinieron en firmar un tratado de amistad en el que los negros de la isla fueron por primera vez definidos black caribes, caribes negros (Gargallo, 2012, p. 26). Según Nancie L. González (citada en Gargallo 2012: 12), "sólo se puede hablar de garífunas si hablamos de caribes negros. Garífunas son todos los caribes después del mestizaje con africanos y, también, con europeos, proceso de amalgama cultural que debió iniciar por lo menos cien años antes de la primera descripción de la vida caribe escrita por europeos. Por lo tanto, (González) no reconoce ninguna validez a la diferenciación europea entre caribes amarillos, o sea indígenas "puros", y caribes negros. Esta respondería más bien a una necesidad ideológica colonial de diferenciarlos entre buenos y malos: salvajes buenos, los indios, y salvajes malos, los africanos."

En 1797 los *caribes* sobrevivientes fueron fletados a la Isla de Roatán. A lo largo del viaje, los españoles capturaron uno de los buques británicos, llevándolo a Trujillo donde los *caribes* fueron liberados. Luego los españoles arrebataron la Isla de Roatán a los británicos, capturaron a 1,700 *caribes* en la isla y los llevaron a Trujillo donde los obreros eran muy necesitados, dado que los españoles no eran buenos granjeros, mientras que los *caribes* eran muy hábiles en los cultivos, por lo que fueron a trabajar y prosperaron bastante en Trujillo. Algunos de ellos fueron reclutados por el ejército español donde sirvieron con distinción.

Los primeros *caribes* en la costa de Belice fueron traídos como leñadores por los españoles en 1802. Se asentaron en el área cercana a Stann Creek, lo que ahora es Punta Gorda. Al tiempo, Belice fue colonizada por los británicos y pasó a llamarse la Honduras Británica. Los *caribes* continuaron sirviendo en el ejército español con distinción, ganando medallas al valor, hasta el punto que la fortaleza de San Felipe fue mandada por un *caribe*. Gradualmente, más *caribes* se movieron al área de Stann Creek en la Honduras Británica (Belice).

A causa de su alineación con los españoles, los *caribes* se encontraron a sí mismos en el lado equivocado del mapa político, cuando Centroamérica logró la independencia de España. Los *caribes* que estaban en Trujillo se encontraron con el nuevo país de Honduras, donde los sentimientos contra los españoles eran fuertes. Un gran número de *caribes* huyeron a la costa de Belice donde ya vivían otros *caribes*, y gradualmente se esparcieron por toda esa costa. Esta migración se celebra anualmente el 19 de noviembre como Día del Acuerdo Garífuna, y es la fiesta mayor en las comunidades *garífunas*.

Durante el siglo XX, algunos de ellos sirvieron en embarcaciones de comerciantes estadounidenses y británicos durante la II Guerra Mundial. Viajaron por el mundo y como resultado de estos viajes hay pequeñas comunidades *garífunas* en Los Ángeles, Nueva Orleans y Nueva York.

La gran mayoría de *garífunas* hablan su propia lengua garífuna, el creole inglés y el español, excepto en Nicaragua donde se ha perdido mucho el uso de su propia

lengua. En sus manifestaciones culturales sobresalen la música, el baile, y la conciencia histórica. Tienen su propia religión sincrética, que combina el catolicismo con elementos de las cosmovisiones indígenas y africanas. En los países centroamericanos donde se han asentado, a causa de sus diferencias culturales, su independencia, y por el racismo institucionalizado, los garífunas han sido temidos y discriminados. En 1996, el Día del Acuerdo Garífuna tuvo gran relevancia, dado que el entonces presidente de Guatemala, Álvaro Arzú, efectuó una visita oficial a Livingston y hubo un pronunciamiento del gobierno de ese país que reconoció oficialmente la importancia de la comunidad garífuna.

5.5.1. MÚSICA Y DANZAS GARÍFUNAS

Entre las expresiones músico-danzarias más importantes de los garífuna están el uremu o canto, el walagallo, el wanaragua, yancunú o mascaro, el gungei, el sanbei y la chumba, el hüngühüngü, la parranda, la punta y la punta rock. A continuación presentamos una breve descripción de estas expresiones.

Uremu o canto

Utilizado en ritos para los ancestros llamados *uyanú*, marcados por la voz nasalizada y ausencia de un patrón rítmico que remite a un componente amerindio.

Walagallo

Ritmos que se danzan en los rituales del *dügü* y *chügü*. Es el ritual dedicado a los ancestros para la cura de una persona gravemente enferma; es conducido por el *buyei* previo a comunicaciones con los antepasados por medio de los sueños. Participa gran parte de la comunidad.

“En estos ritos de posesión, los ritmos ejercen una función más allá de lo musical. Conducido el ritual por el buyei (chamán) en un dabuyaba (casa de los ancestros, el templo), se interpretan tres garawoun que representan pasado, presente y futuro movilizadores de una danza circular que, al ritmo del hüngühüledi, propicia el trance. El tambor en el centro de esta tríada se conoce como lanigi garawoun, mientras que el corazón del tambor sugiere que el ritmo es una alegoría del latido del corazón. Acompañan uno o dos intérpretes de sísiras (sonajas), instrumento usado por el buyei debido a las propiedades curativas de éstas. La parte vocal queda a cargo de las gayusas cantoras-danzantes” (Arrivillaga en Espinosa y Recasens 2010:142).

Wanaragua, Yancunú o Mascaró

Danza que plantea una especie de duelo entre los tamboreros y el danzante. Se realiza frecuentemente en festejos navideños garífunas y celebraciones de fiestas patronales. El danzante es un varón pero lleva un traje muy elaborado de mujer. El traje se compone de tres elementos principales: la máscara, el tocado, y el traje de mujer. Se caracteriza por la fuerza de los movimientos de las rodillas y los gestos abiertos de los brazos. El danzante que lleva conchas amarradas a las rodillas, agarra y mueve las cintas colgadas de los tocados, por lo que requiere de mucha destreza y energía. En ocasiones los danzantes se desplazan por el pueblo y reproduce fragmentos de la memoria colectiva de carácter guerrero que refiere a San Vicente.

Gungei, Sanbei y Chumba

Ritmos danzarios que suelen intercalarse en jornadas de interpretación de punta “el sanbei, de carácter masculino, muestra al danzante habilidoso, y el gunjéi, un baile de parejas que se intercambian la voz de sarse, semejante a los viejos bailes europeos de cuadrillas (Square Dance)” (Arrivillaga, op.cit. 143).

Hüngühüngü

Ritmo asociado con lo que en Honduras se llaman clubes o hermandades femeninas. La principal actividad es convocar a sus miembros para bailar y tener encuentros entre las mujeres de distintas comunidades. Los únicos miembros varones son lo tamboristas, maraqueros y el “caracolero”. El baile es una cadencia lenta en compás de 2/4, que se combina con 6/8 igual que en la punta. Mientras las mujeres cantan un potente coro unísono, los tambores llevan una base.

Parranda

La parranda es un canto desarrollado desde tempranas épocas de la historia garífuna en América Central. El instrumento principal es la guitarra que marca la clave como relieve rítmico, seguida del rasgueo rítmico. La instrumentación que usan grupos más modernos es: voz, guitarra, guitarra-bajo, tambores (casi siempre “primeras y segundas”), maracas, claves, caparazón de tortuga y coros. Se puede escuchar en velorios, reuniones de casa, esquinas de los barrios durante celebraciones populares, serenatas o momentos de descanso. Presenta el formato del viejo trovador que narra canciones con letras noticiosas. A diferencia de las otras formas cantadas, la parranda y la punta son reconocidas como formas musicales con las cuales se han destacado internacionalmente algunos intérpretes (citados más abajo en el apartado *punta y punta rock*). Es probable que la parranda tenga influencia del calypso, por la relación con antiguos antillanos y jamaquinos y por ser un estilo cultivado por los creoles beliceños.

Dos figuras que determinan la configuración rítmica de la *parranda*:

Clave en frase de 3/2

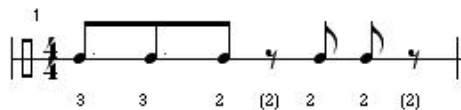


Figura Musical 1

Y la figura de la guitarra-bajo



Figura Musical 2

Estas figuras son comunes a gran variedad de estilos afrocaribeños. Por ejemplo, la figura rítmica 2 es la figura rítmica básica que asume el bajo en un calypso. Las diferencias entre el *calypso* y la *parranda* obedecen a varios elementos, entre ellos la instrumentación, distintas amalgamas rítmicas superpuestas, y los rangos de velocidad o tempo de interpretación. El calypso se ejecuta en tempo aproximado de $\downarrow = 70-90$, mientras la parranda en un tempo más rápido de $\downarrow = 90-120$.

Punta y Punta rock⁵²

La *punta* y la posterior derivación de *punta rock* se han convertido en los repertorios más difundidos no sólo en la región centroamericana y sino globalmente. Sobre el sentido, el contexto y las características de la punta, Arrivillaga (op.cit.) señala:

“La punta es el baile más popular entre los garínagu y el más conocido fuera de su ámbito. Su contexto principal son los novenarios, cuando celebran un beluria al difunto. Rezos, juegos de mesa, el cotilleo de vecinos, un auditorio atento a los contadores de uraga que, acompañados de cantos, recuerdan al griot africano, tambores y baile de punta distinguen, entre otros elementos, este acontecimiento. El baile, también llamado kulióu, se caracteriza por sus movimientos de caderas pelvis y su deslizamiento sin elevar considerablemente los pies del suelo” (p. 144).

⁵² Con posterioridad a la *punta rock* se han generado nuevos estilos como la *punta soul* o la *balada punta* en un curioso proceso de “garifunización” de piezas musicales pertenecientes a repertorios de otras regiones culturales o que forman parte de las listas de popularidad en los medios de comunicación.

A este respecto Griffin (2008) agrega:

“El ritmo es muy complejo. Un tambor toca un redoble de 2/4 o 4/4. El segundo tambor toca 6/8. Este es el redoble a que mueven los pies. Las mujeres cantan en tiempo de 4/4. Las canciones a veces tienen ritmos contrarios. El segundo tambor es constante, pero la concha, maracas, y primer tambor improvisan solos” (p.2).

Sobre aspectos más de índole musical se refiere Anderson (citado en Madrazo y Valencia 2010):

“Es importante señalar que el ritmo de punta pasa (y a veces muy aleatoriamente) de 2/4 a 6/8. A este último se traslada siempre teniendo como base el 2/4 que mantiene el tambor segunda o bajo acompañado de lo que llamaremos clave del swing de la punta” (p. 72).

El tambor denominado *segunda* en la punta lleva el patrón rítmico



Figura Musical 3

Fuente: *Ethnicity, modernity, and retention in the Garifuna punta* (2004) Artículo de Oliver N.Greene, Jr. Black Music Research Journal 22

Sobre la aparición de punta rock, Arrivillaga afirma (2010b):

“Debió ser en una de estas dinámicas (chumba, el sanbei y la punta) que empezó a generar una variante que luego sería denominada punta rock.

Hasta entonces se reconocía una forma de punta más rápida llamada halaguati que debió facilitar la fusión en referencia. Bajo la sombra de Isabel Flores un importante referente del instrumento y sus ritmos en Belize, en Dangriga varios jóvenes como Pen Cayetano y su batería de caparzones de tortuga, las habilidades de Mohobub Flores y Titiman Flores así como la guitarra y voz de Andy Palacio, posibilitaron la fusión en cuestión. El ritmo pronto caló entre los garínagu y sus vecinos empezaron a imitarlo. En los setentas, cuando cobraba auge su identificación en el caso belizeño ya tenían un carácter nacional en tanto era abarcador para otras identidades. A partir de entonces sus derroteros son múltiples y al igual que los garawoun es un icono que se asocia a la nación garífuna” (p. 22).

Anderson (op.cit.) también confirma su origen beliceño:

“Si se toma en cuenta que la punta es una suerte de parranda acelerada...y que la parranda se toca con guitarra, no es extraño que en algún momento a partir de la década de los sesenta se comenzara a experimentar con los nuevos instrumentos que irrumpieron en la escena mundial, especialmente guitarras y bajos eléctricos. Hay artículos que ubican el nacimiento de la punta tal y como hoy la conocemos en Belice, y específicamente señalan al pintor y músico beliceño Pen Cayetano como responsable de la introducción de instrumentos modernos durante los años setenta” (p. 74).

Las connotaciones de resistencia cultural, activismo étnico, así como de identidad y conciencia histórica colectiva, son algunos de los valores agregados a la producción y proyección musical garífunas. Esto tiene implicaciones dentro la industria cultural, en el caso específico de la punta, con matices socioculturales y hasta políticos como señala Arrivillaga (op.cit.):

“Mientras, en Belize, la punta y la punta rock generan un sentimiento de identidad nacional, en Honduras, con retórica populista, se anuncia la punta como un baile nacional (lo que no niega el arrastre que tiene el mismo), al tiempo que, en Guatemala y Nicaragua, son de dominio popular a partir de la propia reinterpretación del imaginario mestizo del baile de caderas: la punta” (p.146).

Una anécdota en la vida del ya fallecido intérprete-compositor y reconocido activista garífuna, Andy Palacio (Vietze y Edgar, 2007), retrata importantes características de los códigos sociomusicales en la identidad garífuna:

“...Criado en la fortaleza garífuna de Barranco, Belice, Palacio hablaba el idioma garífuna en su país y creció rodeado de música y otras tradiciones. Ni siquiera se había dado cuenta de la importancia de la amenaza que sufría su cultura hasta los dieciocho años, cuando viajó a Nicaragua y conoció a un anciano que era uno de los últimos en aquel país que aún hablaba el garífuna. El hombre no lo podía creer; cuando escuchó al joven Palacio saludarlo en garífuna gritó ‘¿estás hablando en serio?’. Andy respondió, ‘Si, tío; soy garífuna como tú’, y el hombre lo abrazó y no quería soltarlo. No podía imaginar que alguien tan joven hablara garífuna, ya que pensaba que el idioma desaparecería con él. Esta emotiva reunión hizo que Palacio se diera cuenta que la desaparición de la cultura garífuna en Nicaragua presagiaba que sucedería lo mismo en su país en una o dos generaciones más. En ese momento, Palacio decidió seguir su pasión por la música garífuna, utilizándola como vehículo para promover la cultura garífuna e inspirar a los más jóvenes a sentir orgullo por su patrimonio. Obtuvo reconocimiento local e internacional como intérprete de punta rock, un género musicalailable rítmico basado en el ritmo punta garífuna mezclado con estilos pan-caribeños como el zouk y el soca. Palacio trabajó incansablemente para difundir la apremiante situación del

pueblo garífuna, y en los últimos años fue funcionario del Ministerio de Cultura Beliceño” (p. 1).

El encuentro y la conversación de Palacio con el anciano nicaragüense, marcaron las determinaciones de Palacio sobre su papel en la difusión de la cultura e identidad garífunas. Este es un ejemplo individual del activismo garífuna que ha visibilizado y posicionado en los últimos veinte años internacionalmente su música y su cultura. De hecho, entre los afrodescendientes de toda América Central, los garífunas muestran el perfil más definido de formas y expresiones músico-danzarias, fuertemente entramadas en su cultura, sus ritos religiosos, su identidad, y por lo tanto en la conciencia colectiva e imaginario del pueblo *garífuna*.

Los procesos sociohistóricos que ha vivido el pueblo garífuna han estado acompañados de una lucha y resistencia sin tregua, así como de un poderoso espíritu de supervivencia en su extensa diáspora, lo cual ha generado movimientos y alianzas multilaterales de las mismas comunidades *garífunas*, junto con entidades gubernamentales, universidades, distintas ONG, la UNESCO y gestores culturales independientes. Como consecuencia de esto, el idioma garífuna, su oralidad, música y danza –entre ellas la punta–fueron proclamadas en mayo del 2001 Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad.

Entre los principales intérpretes de punta, punta rock, parranda y las mezclas que constantemente se producen con otros ritmos y estilos (Arrivillaga, Anderson, op.cit.) se encuentran: Aurelio Martínez (Honduras), Juan Carlos Sánchez, Sofía Blanco (Guatemala) y el desaparecido Andy Palacio (Belice). Palacio llegó incluso a ser nombrado por la UNESCO embajador de la Paz y acreedor al WOMEX en 2007.

5.5.1.1. INSTRUMENTOS TRADICIONALES GARÍFUNAS⁵³

Caparazón de tortuga (taguei bugudura)

Se usa como instrumento de golpe directo. Se ejecuta percutiendo los extremos libres de su cara ventral con un palo de madera o un clavo largo. Su sonido varía de acuerdo a las partes que se percuten.

Cídara

Cordófono policorde rudimentario que usan principalmente los niños. Consiste en una tabla de pino que lleva tres o cuatro cuerdas amarradas del mismo o diferente material, y tiene como resonador un bote de metal.

Concha de caracol (uadabu)

Caparazón que se usa para avisar a la población la llegada de pescado fresco, pero también se usa como instrumento solista en fiestas y ceremonias.

Maracas (cisira-maraga)

Dos jícaras o morros ahuecados por dentro que llevan semillas naturales que se llaman, "lágrimas de San Pedro." Tienen especial importancia especialmente cuando las usa el buyei (chamán o sukia) y no pueden ser usadas en festividades profanas.

⁵³ Algunos de estos instrumentos tienen versiones similares, o casi idénticas, en otras culturas afrocentroamericanas, en el Caribe insular, o incluso en América del Sur.

Krita (Rival) (uei-bood)

Es un rallador de construcción artesanal. Consiste en un rival dentro de un marco de madera que se rasga con un peine plástico o de caucho, que se usa como utensilio de cocina, pero también en la mayoría de las parrandas.

Tambores garagown

El *garawoun* es un uni-membranófono tensado por pines, una característica que los asocia con los tambores de la región del Congo conocidos como tipo *loango* (Arrivillaga, 2010b:20). Son troncos de árbol con un solo parche aprisionado a la boca más amplia del cuerpo de madera por un aro o marco. Libiama garawoun (tambor primero); linigui garawoun, (corazón del tambor) tambor principal y segundo; luruvan garawoun (ayuda), tercer tambor; y king drummer, tambor más grande y principal para ejecutar en los rituales (Álvarez y Gámez, 2010: 108).



Imagen N°12: Tambores "segunda"

Fuente: B. Gámez. Artículo "Recopilación del conocimiento oral de la lengua y cultura garífuna" de María Dolores Álvarez Arzate. Revista Pueblos y Fronteras digital vol. 5, núm. 8, diciembre 2009 mayo 2010, págs.

54-126.



Imagen N°13: Tambor "primera"

Fuente:<http://www.deguate.com/artman/publish/cultura-artesania-guatemala/artesantias-de-izabal.shtml>

5.6. LOS MISKITOS

Mientras que los *garífuna* de Honduras y Nicaragua son considerados generalmente como negros, los *miskitos* se consideran indígenas. Aunque muchos de ellos tienen ancestros africanos, han preservado su lengua nativa misumalpa y mucho de su cultura indoamericana, por lo que la influencia africana es menos evidente. La lengua misumalpa pertenece al grupo lingüístico macro-chibcha o len-mi-chí. (Constenla, 1987 y 1998). Habitan en una región que va desde Cabo Camarón en Honduras hasta más al sur del Río Grande de Matagalpa (Laguna de Perlas) en Nicaragua, en zonas tan poco accesibles que estuvieron aislados de la conquista española. La mayoría de ellos se concentra en la Región Autónoma del Atlántico Norte (RAAN)⁵⁴.

⁵⁴En 1986, a raíz de la promulgación de la Ley de Autonomía de las Regiones Caribeñas en Nicaragua, se consolidó una reorganización administrativa. El hasta entonces denominado departamento de Zelaya fue dividido (oficialmente en 1987) en dos regiones autónomas: Región Autónoma del Atlántico Norte (RAAN) con cabecera regional la ciudad de Bilwi, y Región Autónoma del Atlántico Sur (RAAS) con cabecera regional la ciudad de Bluefields. El RAAN y el RAAS abarcan el 56.2% de la superficie total del

No hay consenso sobre el origen de los *miskitos* como grupo étnico, pero sí hay coincidencia en cuanto a la mezcla de grupos indígenas, africanos y otros. El historiador Floyd (1990) considera un lapso de etnogénesis entre los años 1633 y 1663, especialmente en la zona de Cabo Gracias a Dios y Bluefields. Offen (2002) señala un mestizaje de grupos indígenas como los *mayagnas*, los *bawhikas*, *sumos*, los *matagalpa*, los *tawira* que también se mezclaron cultural y biológicamente con europeos, afroeuropeos y africanos, con negros cimarrones del interior y cimarrones marítimos que naufragaron en las aguas pocas profundas. Ha habido mestizaje incluso con comerciantes y colonos ingleses y holandeses (Cwik, 2011).

La historia de la costa atlántica nicaragüense difiere notablemente de la del Pacífico donde los conquistadores españoles eliminaron virtualmente la población indígena. Pocos de los ingleses que llegaron a la costa atlántica querían radicarse allí, pero sí establecieron relaciones comerciales con los indios, y más tarde grandes plantaciones que eran trabajadas por cientos de esclavos que trajeron de Jamaica. Los *miskitos* se aliaron con los ingleses en sus enfrentamientos con los españoles. En 1687 los ingleses nombraron un "rey *miskito*" que les dio a estos, durante casi dos siglos, un cariz de autodeterminación aunque siempre bajo el control de los ingleses.

La región llegó a ser un protectorado inglés hasta que en 1860 los mismos ingleses sustituyeron este estatus por el de una "reserva" con derecho de autogobernación. En la práctica, los nativos de la costa solamente cambiaron un colonizador por otro. En 1893 José Santos Zelaya, presidente de Nicaragua, abrió las puertas a la inversión extranjera, especialmente en las minas, la explotación forestal y las bananeras, lo que dio inicio a la dominación de las compañías extranjeras y la economía de enclave que se mantuvo hasta la Insurrección. En 1894 Zelaya proclamó

país, con una población de poco más de 600,000 habitantes según el VIII Censo de Población y IV de Vivienda (INEC, 2005).

la "Reincorporación de la Mosquitia" la cual, para la población costeña fue en realidad otra conquista.

En la RAAN la mayoría de los *miskitos* son moravos. La iglesia Morava tuvo su origen en Checoslovaquia en 1457, llegó a Nicaragua en 1849 y se constituyó en la iglesia nativa con clero y jerarquía *criolla-miskita*. Esta iglesia ha sido muy activa en trabajo social y proyectos de desarrollo y en muchas ocasiones sus ministros han sido los líderes de las organizaciones indígenas. Por otro lado, la comunidad *miskita* ha sido sometida a un profundo y prolongado proceso de aculturación desde sus inicios en el trato con la dominación inglesa en la Costa Caribe de Nicaragua entre 1789 a 1893.

La aculturación se ha manifestado de múltiples formas y a distintos niveles, por ejemplo al ser forzados a adoptar las lenguas de las culturas con las que entraron en relación. Aprendieron el inglés mientras prevaleció la hegemonía inglesa y norteamericana en la región; han sido objeto de discriminación y amenazas de expulsión de la iglesia morava cuando practican su religión ancestral. Aunque muchos de los líderes moravos eran de su misma *kyamka* (linaje), ser *miskito* ha sido objeto de cuestionamiento y para ser aceptado por la comunidad morava, el *miskito* ha tenido que reprimir su identidad personal y cultural. Como consecuencia del modelo de dominación impuesto por las potencias extranjeras, en Nicaragua existieron tensiones entre las diferentes comunidades étnicas de la Costa Caribe de Nicaragua, expresadas fundamentalmente en el prejuicio de los mestizos en contra de los *creóles*⁵⁵, de estos hacia los *miskitos* y de los *miskitos* hacia los *mayangnas*.

⁵⁵ El apartado 5.9 hace referencia a la población creole. La composición multicultural y multiétnica de toda la región atlántica es compleja. El número de nicaragüenses de habla española en la región (a quienes los llaman "españoles"), ha tenido un gran aumento como resultado de la llamada frontera agrícola entre el Pacífico y el Atlántico, que ha movilizó gran cantidad de campesinos y agricultores hacia el Atlántico. Esto ha traído consigo consecuencias devastadoras para la economía, identidad y derechos civiles de los *miskitos* y todos los demás pobladores costeños. Hay también pequeños grupos de chinos, descendientes de ingleses, alemanes y estadounidenses que llegaron a la región en diferentes épocas desde comienzos del siglo XXI (Baumeister, 2004).

Para los *miskitos* y los pueblos de la costa atlántica, la insurrección contra la dictadura somocista en 1979 no tuvo gran repercusión. Pocos habitantes de esta región participaron en la lucha y no hubo combates significativos. Una excepción fue la zona de las minas, donde el Frente Sandinista tuvo un considerable apoyo. El nivel de enfrentamiento allí fue mayor inclusive que en otras zonas y muchos campesinos fueron masacrados por la guardia nacional, tildada de “guardia genocida” en la zona del Pacífico. Para los habitantes de la región, el Frente Sandinista fue un conquistador más, y tras su victoria sobre la dictadura, la economía de la costa estaba en ruinas. La última de las compañías norteamericanas salió del país dejando la región sin infraestructura ni tecnología utilizable para la reconstrucción.

En la actualidad, el gobierno central permite a empresas externas tener acceso a recursos que están ubicados en territorios ancestrales de los *miskitos* y demás pueblos costeños. Las comunidades locales no tienen capacidad para monitorear las violaciones de derechos colectivos y se desarrollan nuevas formas de colonización como reporta Cunningham (2003):

“Por lo tanto, la apropiación y explotación irresponsable de recursos especialmente bosque y pesca- a través de empresarios externos a las Regiones, se constituye en nuevas formas de colonización. Otra forma heredada de la colonización es la explotación de las personas a través de prácticas laborales inequitativas” (p.30).

La realidad descrita por Cunningham (ídem) abarca todos los pueblos costeños de América Central. En el caso de los *miskitos* y los afrodescendientes costeños de Guatemala, Honduras y Nicaragua son particularmente críticas las condiciones socioeconómicas, las políticas neocolonialistas y las violaciones a sus derechos por parte de los gobiernos centrales, lo que se suma a la discriminación y marginación de que son objeto. Los gobiernos de turno tendrán que legislar y desarrollar programas educativos para valorar las culturas musicales de los afrodescendientes, así como su

integración sociopolítica con dignidad al proyecto del estado-nación, en una región de extrema diversidad ecológica, lingüística y étnica.

5.6.1. MÚSICA Y DANZAS MISKITAS

La documentación y el estudio sobre la cultura musical *miskita* son muy escasos. Existe información accesible en sitios de internet que nos dan una visión general al respecto, y citamos a continuación tres de ellos.

El periodista e investigador Abdel Pérez (2009) informa sobre algunas tradiciones músico-danzarias:

“Bajo la forma de juegos y parodias exhiben las pautas tradicionales del cortejo amoroso, que en el caso de la música Tawa Laya adquiere su momento culminante cuando el hombre seduce a la mujer a través de una pócima mágica que recibe el nombre de sukia. En contraste, la música Pura Pavaska y Liwa Mairin aluden a la muerte. La primera se centra en la enfermedad de un hombre que lo conduce a su final y la segunda narra el destino de las personas que mueren ahogadas y su mítico andar en brazos de una sirena” (p.1).

Ana Rosa Fagoth (2006), del centro cultural Tininiska, retrata una de las danzas tradicionales más representativas:

“El baile del zopilote es el más popular, el de mayor tradición y sobre todo representa la escoria y lo más botado de la comunidad. Esta forma de protestar interpretaba que los miskitos no querían más imposiciones y explotaciones que hacían los extranjeros que se apoderaron de las costumbres y cultura de las comunidades indígenas del municipio de Waspam y Puerto Cabezas”, [...] “...una persona representa al zopilote, vestido de

negro y con una pañoleta en la boca, danza alrededor de un grupo de personas que representan un animal muerto, al que el zopilote comienza a jalar las tripas” (p. 14).

Álvaro Vergara (2009) presenta un reporte actualizado del panorama musical en la mosquitia:

“Pese a la existencia de virtuosos en la RAAN, la música miskita, al parecer prospera más en cuanto a número de artistas y producciones discográficas en el lado hondureño de La Muskitia. Las canciones de este pueblo van de lo acústico: estilo campechano tipo country o al son de corrido mexicano (con o sin acordeones), melodías del género gospel con acompañamiento de un órgano que suena rítmicos acordes rápidos en notas altas, llegando hasta revolución digital con el sampling de pistas afrocaribeñas y éxitos del pop africano, y por supuesto que también está la omnipresente influencia del primer movimiento cultural global de toda la historia humana: el Hip-Hop” (p.1).

De la información que proporcionan Pérez, Fagoth y Vergara en los anteriores reportes, no podemos construir un perfil musical bien definido, pero tampoco queda duda de la función social colectiva, de preservación identitaria y recreativa que tienen tanto las expresiones músico-danzarias más autóctonas, como los repertorios que son producto de apropiaciones y transculturaciones más contemporáneas⁵⁶.

⁵⁶ Entre los pocos documentos disponibles que contienen interpretaciones de música miskita tradicional y religiosa, se encuentran los tres fonogramas *Cantos de AB'YA YALA. Notas de identidad. Música indígena y negra de Centroamérica* (1999). Esta es una colección de tres discos compactos producida y editada bajo el auspicio del *Programa de Apoyo a los Pueblos Indígenas y Negros de Centroamérica* de la Unión Europea y Fundesca (Fundación para el Desarrollo Económico y Social de Centroamérica).

5.6.1.1. INSTRUMENTOS TRADICIONALES MISKITOS

Bra- tara (flauta)

Flauta vertical construida con caña natural. Posee cuatro orificios en la parte superior y un canal de insuflación formado por tapón de cera negra de abeja. Hoy lo hacen en la comunidad de Morocón del río Ibantara y en las comunidades de Wanpusirpe, Krausirpe y Yapuhuas en las riberas del río Patuca, selva tropical de la Moskitia.

Lunku (arco musical)

Está formado por una vara flexible cuya longitud varía entre 50 y 80 centímetros y una cuerda tensa de SANI (majao); la vara está hecha de madera de Kahmi, (árbol jícara) o del arbusto tininiska. Cuanto más seca se encuentra la cuerda, mejor es el sonido. Tiene como resonador la boca del ejecutante. La cuerda se puntea con la nervadura más gruesa de una hoja de palma.

Kungbi (Tambor)

Consta de un parche de cuero de venado, colocado sobre un tronco de yulo (caoba) excavado. El parche está sujeto con sogas a cinco estacas incrustadas en el cuerpo del instrumento; para tocarlo se coloca acostado en el suelo; el ejecutante se sienta encima, cerca del extremo del parche golpeándolo con las manos; en la parte de atrás va sentado el cantor. Anteriormente se usaba en la ceremonia del Sinkru, y en la actualidad como entretenimiento. Este tipo de tambor es, posiblemente, producto del contacto colonial con África.

Insuba o simbaika (sonajero)

Sonajero de sacudimiento sin mango, hecho de una calabaza seca, cuyos sonidos son producidos por semillas duras o piedritas al sacudir las contra su pared; cuando lo ejecutan tapan con el dedo índice el agujero que se le ha practicado. Los miskitos utilizaban dos tamaños de sonajeros; uno muy pequeño, utilizado por el Sukia en sus prácticas curativas y otro mayor con el que las mujeres acompañan sus cantos durante el desarrollo del Sinkru.

5.7. LOS AFROLIMONENSES⁵⁷

La presencia africana en Costa Rica empezó en tiempos de la colonia y se intensificó a finales del siglo XIX. Las personas de origen africano llegaron a Costa Rica en tres oleadas migratorias. La primera se inició hacia fines del siglo XVI con pequeñas poblaciones que, una vez en el país, se dedicaron a trabajar en la agricultura a lo largo de todo el territorio. La pobreza de la Costa Rica colonial, sumada a la dispersión de la población, la ausencia de grandes plantaciones y de explotaciones mineras como fuentes de ingresos, y la distancia respecto de la capital colonial centroamericana, Guatemala, fueron factores que determinaron que la esclavitud no alcanzara en Costa Rica el desarrollo en número de esclavos que asumió en otras colonias españolas. La esclavitud fue abolida formalmente en 1823. Hoy los descendientes de esos esclavos

⁵⁷ Fuente principal de Información: *El aporte de la cultura afro-caribeña* de María Elena Masís. Boletín electrónico del M.N.C.R. Dic. 2012. http://www.museocostarica.go.cr/es_cr/aportes/el-aporte-de-la-cultura-afro-caribe-a.html?Itemid=120; y *Análisis de la situación socioeconómica de la población afroperuana y de la población afrocostarricense* de Ramón Díaz y Oscar Madalengoitia, 2012. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). http://www.afrodescendientes-undp.org/FCKeditor_files/File/paal_pnud_analisis.pdf

desconocen en muchos casos la cultura de sus ancestros, al haber sido asimilados en el proceso de mestizaje.

La segunda ola migratoria fue la de los zambos misquitos, descendientes de los indígenas que habitaban en el siglo XVII las costas caribeñas de Nicaragua y Honduras y de los aproximadamente doscientos esclavos africanos, provenientes de Guinea, que arribaron a esas costas luego de haber sobrevivido al naufragio de un buque portugués frente a la costa de Gracias a Dios en 1641. Los zambos misquitos realizaron durante el siglo XVIII incursiones en territorio centroamericano, incluyendo Costa Rica, para realizar robo de plantaciones y secuestro de indígenas para su comercio como esclavos (Ibarra, 2009). La cultura de los zambos en Costa Rica casi se ha perdido también en un proceso de asimilación sociocultural.

La tercera ola migratoria es la afrocaribeña. Se trata de inmigrantes procedentes de Panamá, Nicaragua, Belice, Martinica, San Kitts, Curazao, Barbados, pero sobre todo de Jamaica, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En 1871 se inició la construcción de una vía férrea y un puerto en el Caribe costarricense para transportar las cosechas de café a Europa, que antes eran transportadas desde la costa del Pacífico. Debido a la escasez de mano de obra local llegaron a Costa Rica italianos, chinos y afrocaribeños, a fin de que trabajaran en las obras. A lo anterior se sumó la construcción del canal francés en Panamá entre 1881 y 1888, y la del canal construido bajo el mando del gobierno estadounidense entre 1904 y 1914, que también implicó el traslado de mano de obra a la región. Esto coincidió con una crisis de empleo en Jamaica que provocó un éxodo a países del Caribe. Cuando la construcción de la vía férrea terminó en 1890, esas poblaciones se incorporaron a la industria bananera.

El primer navío procedente de Kingston, Jamaica, llegó a Costa Rica el 20 de diciembre de 1872. A Costa Rica empezaron a inmigrar afrojamaiquinos de estratos sociales bajos y se asentaron en Talamanca, zona selvática casi virgen, en donde rápidamente se convirtieron en mayoría étnica. Con una base cultural inglesa, lejos de sentirse extraños en otra tierra, se despertó en estos pobladores un espíritu de

superioridad en una nación poco civilizada, conducta que ya estaba determinada por el anti-españolismo instigado por los ingleses.

Por lo general, los afrocaribeños vivían en las plantaciones y tenían escaso conocimiento de Costa Rica fuera de su entorno inmediato. Igual que en toda la Costa Atlántica de América Central, a partir del siglo XIX, la inmigración de afroantillanos representó para las compañías euro-norteamericanas una fuente de mano de obra conveniente, tanto para la construcción del ferrocarril, como para las posteriores plantaciones de banano y cacao.

El contacto con el resto de la población costarricense era mínimo porque las empresas bananeras estaban en manos extranjeras. Los afrocaribeños no hablaban español, mantenían sus costumbres jamaicanas, tenían sus propias escuelas e incluso trajeron profesores de Jamaica. Alrededor de 1912 y posteriormente, se invirtió el proceso migratorio, al emigrar una gran cantidad de afrocaribeños desde Limón hacia Cuba, proceso que alcanzó niveles muy altos durante el apogeo de la producción azucarera en esa isla, con posterioridad a la Primera Guerra Mundial (Putnam, 2001). La tendencia migratoria afrolimonense se intensificó por la crisis económica que experimentó Limón luego del traslado de la producción bananera de la *United Fruit Company* a la costa del Pacífico en 1934.

La realidad sociocultural y demográfica de la provincia de Limón en Costa Rica es entonces pluricultural y plurilingüe, y la población afrolimonense es el resultado principalmente de ola migratoria afrocaribeña⁵⁸. Si bien esta población actualmente habla español, también ha mantenido el uso del inglés de tradición británica y de la

⁵⁸ La población afrocaribeña representa el 74% de la provincia de Limón según el IX Censo Nacional de Población y V Censo Nacional de Vivienda de Costa Rica (Instituto Nacional de Estadística y Censos, 2000). Además de esta población, los afrocostarricenses están esparcidos con menor representación en otras regiones del país y existen importantes estudios sobre ancestros africanos en muchos sectores de la población que se considera “blanca” o mestiza. Se pueden citar *Negros y Blancos: todo mezclado* (1997) de Mauricio Meléndez Obando; *Between Race and Place: Blacks and Blackness in Central America* (2010), de Lowell Gudmundson y Justin Wolfe, entre otros.

lengua *creole* ⁵⁹ inglesa como forma de comunicación vernácula. A pesar de la brecha cultural entre la población afrolimonense y el resto de la población costarricense por un lado, así como la prolongada marginación de los afrocaribeños, reforzada por políticas estatales de exclusión, la influencia de expresiones culturales de raíz africana y específicamente afrolimonenses en la sociedad y la cultura contemporánea costarricense, es mucho más significativa y abarcadora de lo que el discurso identitario oficial reconoce hasta ahora (Lobo y Meléndez, 1997).

5.7.1. MÚSICA Y DANZAS AFROLIMONENSES⁶⁰

Las principales expresiones musicales afrolimonenses tradicionales⁶¹ son: el *calypso*, la *cuadrilla*, el *sinkit* y los cantos religiosos que acompañan la *pocomía*. Se expone abajo una breve descripción de las mismas.

⁵⁹El lingüista Juan Diego Quesada, coordinador del *Programa Lenguas Indígenas de la Baja Centroamérica* (PROLIBCA), Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la UNA, en colaboración con el Departamento de Acción Social de la UCR-Limón, así como de los investigadores René Zúñiga y Gloria Thompson, afirman que “técnicamente se puede demostrar que la población afro-limonense habla una lengua autóctona, con fonología, morfología y sintaxis propias, y surgida del contacto entre descendientes de hablantes de lenguas africanas y sus antiguos esclavizadores de habla inglesa” [...] “Términos como ‘mekatelyu’ o ‘patois’, no son del agrado de los afrolimonenses, ya que son peyorativos y han contribuido a la invisibilización histórica del habla de Limón como lengua y a su consecuente estigmatización.” En el marco del programa supracitado, se diseñó un alfabeto para la lengua y se inició el proceso legal que procura la declaratoria del término ‘Limon Taak’ como lengua oficial en la provincia de Limón, igual que las lenguas indígenas del país. (Boletín digital *Hoy en el Campus/UNA*, enero 2011) http://www.una.ac.cr/hoyenelcampus2/index.php?option=com_content&task=view&id=607

⁶⁰ Fuente principal de información: *La Música Afrodescendiente en la Región Caribeña de Costa Rica*, de Manuel Monestel, en *Clave Afrocaribe* (2010).

⁶¹ Cabe aclarar que la élite afrocaribeña tiene un gusto mayor por el jazz, y que la salsa así como otros estilos musicales afroestadounidenses son de mayor consumo y práctica en la población afrocaribeña de Limón. No obstante, para este trabajo son pertinentes las manifestaciones musicales más tradicionales que se ligan con el *calypso* limonense y los rasgos identitarios que estos repertorios representan.

Calypso

El *calypso* es un tipo de canción popular cuyos orígenes están en las islas del Caribe, principalmente Trinidad y Tobago (Monestel, 2010). En el marco de la época colonial y las explotaciones esclavistas, surgió como un canto de denuncia, información y transmisión de hechos sociales, realizado por un *chantuelle*, una especie de trovador que remite a los *griots* africanos. Con la emancipación y los procesos de urbanización aparece el *calypsonian* como figura popular que da continuidad al perfil del *chantuelle*. A partir de la década de 1940, el *calypso* y el *calypsonian*, empezaron a convertirse en agentes de una cultura musical popular en Limón, la cual ha tenido insumos importantes como el *mento* jamaiquino, el *son* cubano, el mismo *calypso* original trinitario, y a partir de los años ochenta, del *reggae* y la *salsa*.

Un patrón rítmico que tiene las características funcionales de una clave de aparición muy constante, es la figura:



Figura Musical 4

Fuente: "Nowhere like Limón, Limón is the land of freedom". Manuel Monestel, p.136.
En *Clave Afrocaribe* (2010)

El *calypso* limonense mantiene la métrica o compás tradicional de 4/4, utiliza siempre tonalidades mayores con progresiones armónicas como I-IV-V-I; I-IV-I-V; I-V-I-IV; entre otras. La instrumentación tradicional básica del *calypso* es el cuatro (pequeña guitarra común en Venezuela y Puerto Rico), o el ukelele (pequeña guitarra de origen hawaiano), el banjo, las claves, las maracas y el bajo de caja o quijongo. Gradualmente el cuatro se ha ido sustituyendo por la guitarra española, y algunos grupos musicales más contemporáneos (caso de *Cantoamérica*, o *Cawe Calypso*) utilizan además tumbas o bongoes y un instrumento de viento.

El calypso como forma canción se transforma constantemente en todas las regiones y comunidades afrocaribeñas donde se crea e interpreta. Mientras tanto, el calypso afrolimonense continúa desarrollándose en distintos espacios más allá de la provincia de Limón, y no sólo por intérpretes afrolimonenses. También conserva su función social como relato que recoge anécdotas, historias, denuncias y hechos cotidianos locales, o construyendo imágenes de una identidad cosmopolita característica del Caribe costarricense.

Cuadrilla

La cuadrilla es una pieza compuesta de varias partes o secciones. El término cuadrilla, o sus correspondientes *cuadrille* en francés, y *square dance* en inglés, hacen alusión a la forma geométrica de un cuadrado que describen los bailarines al moverse. Las figuras coreográficas principales son *cuadrilla*, *caledonia*, *waltz* y *sociable*. Su origen se encuentra en danzas europeas como el *cotillón* francés, el *country dance* inglés y las *contra saltare* latinas.

Meza (2005), sustentándose en Meléndez y Duncan (1993) y Salazar (1984)⁶², se refiere a la estratificación sociocultural de la cuadrilla en relación con el calypso:

“...el calypso era de los estratos más populares; mientras que la cuadrilla de estrato medio y alto; elemento que se evidencia en la descripción de la vestimenta dada por Salazar con respecto a la cuadrilla” (p. 3).

Desde la perspectiva de este autor, tanto la estratificación social que señala Meza, como las condiciones arcaicas y folclorizadas de la cuadrilla han conducido a su gradual desaparición de los espacios cotidianos de expresión artística, y sobrevive casi

⁶² Se trata de los trabajos *Square Dance y calypso* de Carlos Meléndez y Quince Duncan (1993), y *La música popular afrocostarricense* de Rodrigo Salazar Salvatierra (1984).

exclusivamente en el ámbito meramente escolar como contenido en los programas relacionados con música y cultura tradicionales.

Sinkit

El *sinkit* es una expresión musical ligada a las comparsas de carnaval. Originalmente era ejecutada por tres tambores: el repartidor (repeater), el fundé y el bombo (bass drum). Es probable que el término tenga origen en los ritmos traídos por inmigrantes de la isla de Saint Kitts a finales del siglo XIX. A partir de los años setenta la actividad del carnaval en Limón comienza a incorporar estilos y conceptos musicales foráneos, por lo que las formas de interpretación e instrumentación originales se fueron perdiendo. Actualmente continúan algunas bandas de *sinkit* en el vecindario de Cieneguita, pero no con las mismas características que tuvo hasta la década de los setenta (Monestel, 2010)

Pocomía

La pocomía es un ritual que tiene su origen en un ritual jamaicano denominado *pukkumina* relacionado con el movimiento del *revivalism*⁶³ en Jamaica. La *pukkumina* es una expresión músico-danzaria de carácter sincrético, donde hay un pequeño énfasis en la Biblia y mucho énfasis en el canto y el baile. Se relaciona con el culto africano de los ancestros, y cuando se llevan a cabo ceremonias que incluyen la curación, tienen participación los curanderos llamados *obeahman*.

⁶³ Este movimiento denominado en su término completo The Prayer Meeting Revival, se activó entre 1858 y 1859 en EUA. Tuvo un gran impacto principalmente en toda la comunidad de países y colonias británicas en América, incluida la Gran Bretaña. Se caracterizó por una revitalización y resurgimiento del espíritu participativo, misionero, evangelizador y filantrópico entre los adeptos de las iglesias protestantes.

5.7.1.1. INSTRUMENTOS TRADICIONALES AFROLIMONENSES

Gazú o kazoo

Se trata de un tubito de plástico con una especie de embocadura para soplar una telilla interna para facilitar la vibración y un hoyo en la parte superior para producir efectos rítmicos al sonido generado por el aire que circula a través del instrumento.

Bajo de cajón o quijongo⁶⁴

Instrumento que consiste en una caja de madera o una tina de lata a la cual se ata una cuerda tensada por un palo de madera, manipulado por un ejecutante, cuya destreza logra recrear de manera aproximada el sonido de un contrabajo.

Marímbola o marímbula

Instrumento de origen africano de la familia de las *kalimbas* o *mbiras*. Consiste en una caja de madera sobre la que se sienta el ejecutante para pulsar una especie de teclas de metal, que afinadas, cumplen la función del bajo en un grupo musical.

⁶⁴ El quijongo es un caso muy interesante y peculiar de apropiaciones multilaterales. El instrumento descrito aquí es el quijongo caribeño, pero existe el quijongo nicaragüense o guanacasteco. Este último es un cordófono llamado por algunos folcloristas “el arpa india”, un monocorde de percusión directa ejecutado por una sola persona, que ofrece una escala inicialmente de dos notas, pero se obtienen otras notas armónicas por medio de la manipulación de la jícara de resonancia. La palabra viene del *kikongo*, idioma de los *congos*, una de las castas de personas esclavizadas traídas a la Gran Nicoya. Es considerado un instrumento indígena porque fue adoptado por pueblos indígenas, no obstante su procedencia es africana, donde es conocido con el nombre *kiwandikila* entre los kengues del Congo. En Venezuela y Colombia se llama *carángano*, país éste último donde es propio de los negros de los Chacos; en El Salvador y Honduras se le llama *zambumbia*, y también *caramba*, (nombre éste que según el DRAE puede ser una inflexión de carángano); mientras que en Brasil se denomina *birimbau*. El *quijongo* pertenece a la larga lista de instrumentos de percusión afrocaribes, entre ellos la *curbeta*, el *bongó*, la *charrasca*, el *quitiplá*, y el *chimbangele* (Ramírez, 2008).

5.8. LOS AFROPANAMEÑOS⁶⁵

Tal como en el resto de los países centroamericanos, excepto Belice, el impacto integral que ha tenido el africano y su herencia en todos los aspectos de la realidad panameña no ha sido valorado ni reconocido como requiere la construcción de la identidad de un país, y más concretamente de un estado-nación pluricultural y pluriétnico. Tras la abolición de la esclavitud en 1852, los afrodescendientes siguieron siendo sujetos de un régimen segregacionista (ver apartado 3.2.2.2.), que fundamentó y justificó el racismo y la discriminación. La exclusión del aporte *afro* en todas las dimensiones estructurales del país, dio lugar a una visión etnocéntrica de la cultura nacional y a un discurso mestizo, producto de la síntesis de lo europeo e indígena.⁶⁶

Ahora bien, el caso de Panamá es particular respecto a su composición étnica y cultural más afrocaribeña. La presencia numérica afrodescendiente, así como su distribución por todo el país, y su concentración en el área de tránsito, Ciudad de Panamá y Ciudad de Colón, han hecho más difícil para el estado el discurso exclusionista de lo *afro*. La gran disyuntiva sigue siendo la manera como la institucionalidad panameña ha pretendido separar la población negra del país.

⁶⁵Gran parte de esta información ha sido tomada de dos fuentes: *Las expresiones musicales de los afropanameños*, de Gerardo Maloney y Leslie George, (En clave Afrocaribe, 2010), y *El perfil de Panamá en el entorno de los contactos lingüísticos afrohispanicos* (2002), de John M. Lipski.

⁶⁶ Este discurso mestizo, al cual se fueron agregando movimientos culturales oficiales indigenistas, organizaciones internacionales y gobiernos de países desarrollados, muy a la manera del indigenismo mexicano, es el mismo fenómeno sociopolítico y cultural que encontramos en los países de nuestro campo de estudio. Por lo tanto, este acercamiento al tema *afro* en la música de la región centroamericana, enfrenta al discurso mestizo obsoleto, no en su historicidad, sino en sus fundamentos etnicistas con sesgos exclusionistas. En México el discurso e instituciones indigenistas han tenido una larga historia y adquirieron fuerza con la creación del Instituto Nacional Indigenista en 1948. Con su desaparición en el 2003, encuentran ahora nuevas propuestas y proyectos en el llamado neoindigenismo (Korsbaek y Sámano, 2007).

Popularmente se llama afrocoloniales a los descendientes de africanos libres o esclavizados asentados en Panamá en la época colonial. Mientras tanto, un segundo grupo es definido como afroantillanos, los cuales llegaron a Panamá a partir de 1850 para la construcción del Ferrocarril y el Canal, la explotación de la agricultura y de otros recursos naturales. En definitiva, todos fueron traídos igualmente como fuerza laboral para los intereses económicos colonialistas entre los siglos XVI y principios del XIX, que han tenido una continuación en el proyecto neocolonialista de empresas europeas y norteamericanas desde principios del siglo XIX. Se presenta una breve reseña de estos dos grupos en los siguientes dos apartados.

5.8.1. LOS AFROPANAMEÑOS DEL PERÍODO COLONIAL

La presencia africana en Panamá comienza con la fundación de las colonias hispanoamericanas. Dado que el istmo de Panamá siempre ha sido una zona de tránsito, su historia siempre ha estado ligada a la explotación geográfica. La primera población permanente fue establecida en Santa María la Antigua del Darién, pero muy pronto pasó al puerto de Nombre de Dios, en 1509. Después de un incendio que destruyó la mayoría de las viviendas del poblado, Nombre de Dios perdió su condición de puerto oficial en 1597, y se trasladó a Portobelo, ciudad fundada entre 1578 y 1586.

Durante la era colonial los esclavos africanos sirvieron como cargadores de mercancías transportadas de la Costa Atlántica al Pacífico. No se conocen con exactitud los orígenes geográficos y étnicos de los esclavos africanos traídos a Panamá, y el perfil demográfico de la población esclava cambiaba a través de los tiempos. Muchos llegaron en el siglo XVII y comienzos del XVIII, transportados por los traficantes franceses de Senegambia (Lipski, 2002).

Durante el asiento colonial inglés, que duró hasta mediados del siglo XVIII, los esclavos provenían mayormente de la Costa de Barlovento y la Costa de Oro, aunque

continuaban llegando algunos de Senegambia. En las últimas décadas del siglo XVIII, la Compañía Gaditana⁶⁷ tenía autorización para importar esclavos africanos, aunque la mayoría venía de otras colonias americanas, entre ellas Cartagena de Indias, La Habana, Puerto Rico, Jamaica, y las colonias antillanas francesas (Lipski, op.cit.).

Al concluir la construcción del Canal de Panamá en 1914, Colón se convirtió en el principal puerto atlántico. Entre los afrodescendientes, el grupo denominado *congos*, es el más representativo. Estos quedaron asentados principalmente en la Costa Atlántica de la Provincia de Colón, son también población mayoritaria en la provincia de Darién, y se encuentran en menor grado en la Ciudad y Provincia de Panamá, la península de Azuero, e islas del Golfo de Panamá. Según los mismos afropanameños, los *congos* vienen de la “tierra de Guinea”, es decir, el África subsahariana, por lo tanto congo no se refiere en este caso al pueblo bakongo (de habla kikongo) del antiguo Reino del Kongo (Lipski, 2001).

Un rasgo cultural muy peculiar de la cultura de los congos es la supervivencia de una lengua criolla afrohispanica. Al respecto, Lipski (op.cit.) señala:

“En la reconstrucción de las modalidades lingüísticas afrohispanicas de épocas pasadas, Panamá goza de una posición especial, pues aunque la documentación literaria afropanameña es escasísima -casi inexistente- en comparación con el corpus literario afrocubano y los muchos textos afroperuanos y afrorrioplatenses, Panamá cuenta con unas comunidades de habla donde se conservan aun unos remanentes del español semiacriollado hablado por esclavos africanos en tiempos coloniales. Los grupos más conocidos son los negros congos, grupos afrocoloniales que retienen un lenguaje ceremonial que contiene importantes núcleos de información sobre la verdadera habla bozal de siglos pasados. El presente trabajo examina el

⁶⁷ La Compañía Gaditana de Negros era el nombre de una sociedad mercantil española dedicada al tráfico de esclavos entre África y la América española en la segunda mitad del siglo XVIII. Estaba ubicada en Cádiz, sede de la Casa de Contratación.

lenguaje congo panameño desde la perspectiva de sus posibles vínculos al español bozal, ampliando la investigación para incluir algunos textos literarios afropanameños, así como el lenguaje de las canciones del baile conocido como Zaracundé, El Cuenecué o Danza de los negros bozales, celebrado actualmente en el pueblo de Los Santos, de muy reducida población de origen africano” (p. 1).

Respecto a las configuraciones identitarias de los afrodescendientes en América Central, son relevantes los estudios de Lipski (ídem), pues confirman la existencia de rasgos particulares en las tradiciones culturales de transmisión oral de los pueblos *congos* de Panamá. También nos confirman las conexiones sociodramáticas entre música, danza y narrativa, elementos inseparables e implícitos en los repertorios con rasgos *afro* en general, como los aquí estudiados.

5.8.2. LOS AFROANTILLANOS DE PANAMÁ

De la misma forma que ocurrió con la construcción del ferrocarril de Panamá y los proyectos de construir el canal por los franceses y después los estadounidenses, los afro-antillanos fueron elegidos como la fuerza laboral más conveniente para trabajar en las plantaciones bananeras. Las poblaciones afroantillanas llegaron a Panamá como fuerza de trabajo en distintas empresas económicas durante el siglo XIX. El gobierno panameño (y de forma muy similar, el gobierno costarricense) experimentó con distintos grupos étnicos con el fin de hallar la fuerza de trabajo más adecuada.

Los afroantillanos habían crecido en granjas familiares, generalmente orientadas a la producción de subsistencia. Por tanto, tenían familiaridad con las relaciones de producción de las plantaciones, ya que la mayoría de ellos habían sido campesinos semi-proletarios que completaban sus ingresos provenientes de la producción agrícola con trabajo asalariado en grandes plantaciones de azúcar (Guerrón, 2002).

Estos afroantillanos, aunque habían salido en su mayoría de la esclavitud, habían pasado por distintas escalas. Se encontraban en colonias inglesas, francesas u holandesas en el Caribe, obtuvieron el nombre de sus amos, y habían desarrollado ya formas culturales sincréticas y transculturadas. La mayoría vino de Jamaica y fueron rechazados por considerarlos “ajenos” o “extraños” a la sociedad panameña.

5.8.3. MÚSICA Y DANZAS AFROPANAMEÑAS

La música y danzas del período colonial son las que han tenido mayor influencia en la cultura nacional panameña. Se trata de manifestaciones históricamente más tempranas, y de carácter más folclórico y rural. Las prácticas musicales de los afroantillanos han tenido mayor influencia en las zonas urbanas (ciudades de Panamá y Colón) en la zona bananera de Bocas del Toro y en Puerto Armuelles, en la provincia de Chiriquí.

Para un enfoque más preciso de las expresiones y prácticas musicales de ambos grupos, se presenta a continuación una reseña de las mismas de manera separada.

5.8.3.1. MÚSICA Y DANZAS AFROCOLONIALES

Las expresiones músico-danzarias más representativas del período colonial son el *juego de congo*, el *tamborito*, el *tambor chorreano*, la *cumbia*, la *saloma*, la *música de mejorana*, y danzas relacionadas con el Corpus Christi.

Juego de Congo

El baile o *juego congo* consiste en cantos de tipo responsorial, acompañados por tambores de dos tipos: *tambor corrido o congo* y *tambor terrible*. Canta una mujer con coro femenino y se completa el acto con palmadas que acentúan el primer tiempo de cada compás binario. La variedad de timbres de los tambores se logra percutiendo con

diferentes intensidades en distintos lugares del parche con palma, mano y dedos o con varillas adecuadas o percutiendo alternativamente el parche, el aro y el cuerpo del tambor con gruesos palos.

Los congos bailan en parejas, y pueden hacerlo adultos con niños, sin ningún problema. La métrica mayormente empleada es 2/4 y 6/8. Los textos de las tonadas, recorren un amplio repertorio de temas que van desde las puras coplas de amor, hasta las de denuncia social, narran acontecimientos diarios, Tienen coplas de enseñanzas, tanto moral como sexual, de la amistad, coplas políticas o satíricas, y también picarescas.

Tamborito

La noticia más antigua que existe sobre el tamborito en Panamá es de principios del siglo XIX. En el libro *Bosquejo de la Vida Colonial en Panamá* (1961) de Matilde Obarrio, ella hace alusión a las ocasiones donde los esclavos bailaban tamborito en la sala de la casa de su abuelo, Don Ramón Vallarino de Obarrio. Sobre la relación del tamborito con las manifestaciones músico-danzarias de los afrocoloniales, específicamente los congos, Zárate (citado en Wilson, 2003) agrega:

“...un tamborito tal vez más oscuro que el común, pero tamborito al fin, y quizás si hilamos un poco delgado, podríamos hasta aventurar la afirmación de la posibilidad de que en sus tambores viva el origen de nuestro baile nacional” (p.6).

El tamborito varía mucho según estilos regionales, pero como patrón común mantiene el canto melódico en forma de copla de una solista denominada cantalante. La intérprete y el coro acentúan el primer tiempo del compás de 2x4, o el pulso de cada tiempo según la región o tradición.

Saloma

La *saloma* es una emisión vocal o gutural propia de los campesinos del interior de Panamá. La modulación proviene de las cuerdas vocales y puede ser desde un grito rudimentario de alta sonoridad hasta la emisión de un sonido uniforme que conforma una melodía musical. Es una expresión de origen indígena que forma parte de la identidad panameña, teniendo como característica fundamental que no requiere acompañamiento musical, sin embargo ha sido incorporada a la música folclórica y música típica popular panameña, como sello de su impronta campesina. La *saloma* se integra a distintas formas musicales de la siguiente manera:

.-*Cumbia*. En el segmento intermedio de su estructura de espíritu *moderato*.

.-*Tamborito*. Reemplaza el estribillo de la cantalante.

.-*Décima*. Va al inicio antes de la descarga poética del ejecutante como recurso estético y forma de medir el tono en que va a cantar sus versos.

.-*Típico* o *pindín* contemporáneo. Generalmente una mujer la ejecuta en acompañamiento del acordeón, más que todo para rellenar la ausencia de la voz del cantante principal en el transcurso de la canción.

Tambor chorreano

Se trata de una interpretación con cuatro tambores de distintos timbres a manera de tertulia, la cual incluye también a la cantalante con su coro femenino.

Cumbia

La palabra *cumbia* se deriva de la voz negra “cumbé”, baile negro de la Guinea continental española, o de “cumba”, palabra que según el antropólogo Fernando Ortiz (1985) significa hacer ruido. Su origen parece remontarse al del siglo XVIII, en la Costa Caribe colombiana, con epicentro en la región de la población de El Banco, Magdalena, hasta Barranquilla, y Panamá. La *cumbia* es el resultado de un largo proceso de fusión de elementos culturales indígenas, blancos y africanos con la romanza española.

En Panamá la *cumbia* ha evolucionado desde su forma más sencilla del canto solista acompañado por un tambor cumbiero y dos temas melódicos. Participan alternativamente otros instrumentos como el rabel (un violín rústico de tres cuerdas), la guitarra, la flauta traversa. Ocasionalmente se desarrolla hasta con cinco temas melódicos, agregándose el acordeón, los timbales, el bajo eléctrico, el güiro (la churuca), la guitarra eléctrica y otros instrumentos, y de danza folklórica de fuerte raigambre rural, se ha convertido en el baile de ronda popular por excelencia tanto en su forma de parejas sueltas como entrelazadas.



Imagen N°14: Tambor cumbiero

Tambor Cumbiero - Pajonal – Penonomé

Fuente: <http://blogs.prensa.com/proyecto-folclore/tambores-regionales-de-panama/>

Mejorana

La mejorana designa tanto a la guitarra de cuatro o cinco cuerdas que confeccionan los campesinos de forma artesanal y con la que se acompañan los bailes y cantos del mismo nombre. También se denomina mejorana a las fiestas, bailes y diversión que se ejecutan con la guitarra nativa. Hay una variante de la guitarra mejorana llamada socavón o bocona. De igual forma, se denomina con el término de socavón a los aires musicales que se interpretan con cualquiera de estos instrumentos.

Sobre esta tradición músico-danzaria Maloney (2010) anota:

La música de mejorana consiste en canto, toque y bailes. Las tonalidades, modalidades, progresión rítmica y armónica quedan consignadas por el concepto de torrente, que encierra el movimiento o carácter de la pieza de cante o baile. Los bailes son zapateados con la clara marcación de la hemiola (2=3/ 6/8+3/4), en especial en los torrentes llamados socavones. Hoy día existen grupos de proyección folklórica que han enriquecido el acompañamiento agregando el uso de una caja tambora, lo que le da más cuerpo y fuerza a la pieza.” (p. 178).

La hemiola que menciona Maloney (ídem) es una figura rítmica que combina la estructura y acento binarios en una métrica ternaria y viceversa. Esta característica es un eje transversal presente en casi todas las formas musicales afroamericanas, especialmente las que conservan los códigos originales de africanía. Por ejemplo, el *son nica* y el *son guancasteco* han conservado esta característica que se encuentra en una parte del repertorio de Mejía Godoy.

Danzas en veneraciones de Corpus Christi

Estas son danzas como la zaracundé o cuenecué, la montezuma española, la montezuma cabezona, la danza del Gran Diablo, el torito, la danza de los diablitos sucios, los cucas, los indios, el qitipies, danza de los moros y cristianos, la pajarilla. Todas estas danzas, forman parte de las expresiones músico-danzarias durante la celebración de Corpus Christi (un día feriado trasladable que suele caer entre finales de mayo y mediados de junio) a las calles de la Villa de Los Santos. Por ejemplo, la zaracundé es una danza de los negros bozales o cuenecué, cargada de una acción dramática que remite a la supervivencia de los negros cimarrones. Se representa la historia de una madre negra (Mamá Grande) que huye de sus amos al sentirse maltratada por ellos. Al escapar lleva consigo a sus hijos. La música consiste en un

solo patrón rítmico del tambor ejecutado con mano y baqueta. Este toque acompaña las exclamaciones del coro o gritos de los actores. Una voz principal, la de Negro Bozá, grita “zarancundé” y el resto contesta “con la punta del pie”. Los danzantes visten de hojas de plátano secas, y cubren sus caras con un antifaz hecho de bejuco seco.

5.8.3.2. MÚSICA DE LOS AFROANTILLANOS EN PANAMÁ

Los afroantillanos han influido de manera sustancial en el desarrollo de la música popular panameña. Las comunidades afroantillanas han sido no sólo consumidoras de los estilos musicales afrocaribeños insulares y afroestadounidenses, sino reproductoras y recreadoras de dichos estilos. También han representado el sector más grande de público y consumidores de todos los estilos y repertorios afrolatinos en general.

Maloney (2010) recoge algunos hechos históricos sobre este papel de los afroantillanos:

Es en los centros de diversión, los clubes, las iglesias, donde las comunidades afroantillanas van recreando los ejemplos de las grandes orquestas, bandas y solistas de las diferentes corrientes de la música popular llegadas del extranjero. Son ellos los que van generando la necesidad de interpretación de la música y con ello la formación de músicos locales. En la mayoría de los casos son músicos de “oído” que van desarrollando su talento y habilidad en un instrumento o en un género, reproduciendo lo que ven en las presentaciones de las glorias musicales extranjeras que visitan el país, o que escuchan en discos de acetato, la radio o el cine.”

(p. 181).

Con formas propias de comportamiento social como paseos y bailes sociales, los afroantillanos empezaron a reproducir los giros melódicos y patrones rítmicos del *calypso*, el *reggae* y la *cuadrilla*, mientras se realizaban cantos y juegos de ronda.

Muchos de los músicos afroantillanos se comenzaron a formar musicalmente en las bandas oficiales de la policía, los bomberos, las iglesias, etc. Con las bandas de guerra y la proliferación de bandas independientes, se dio un impulso importante a la formación y desarrollo de muchos músicos talentosos.

Entre los estilos y repertorios musicales más interpretados por los afroantillanos está el *calypso*, con renombrados intérpretes como Lord Cobra (quien ha tenido mucha influencia en los *calypsonians* limonenses). El *calypso* en Panamá ha mantenido canciones y patrones rítmicos originales, pero se fusionó con elementos del jazz, la salsa y la guaracha, según afirma el intérprete Lord Delicious (citado en Maloney, 2010:183).

Desde nuestra perspectiva y conocimiento, prácticamente todos los estilos y repertorios afroantillanos se interpretan y se escuchan en Panamá. Los afroantillanos panameños introdujeron a Panamá incluso el *May Pole* (*palo de mayo*), que también encontramos en los creole de Nicaragua, y la cuadrilla, que la encontramos en los afrolimonenses de Costa Rica. Adicionalmente, y sin ninguna duda, los afroantillanos son los principales protagonistas del desarrollo de los estilos jazzísticos y salseros en Panamá. Muchos de los intérpretes y compositores de estos géneros se han destacado internacionalmente. Entre ellos, Rubén Blades, y una gran cantidad de orquestas de salsa, algunas de las cuales han desarrollado matices propios de las identidades culturales panameñas.⁶⁸ En el ámbito del jazz están Víctor Boa, Luis Russel, Mauricio Smith, Billy Coban, Carlos Garnett y Danilo Pérez, entre muchos otros.

5.8.3.2.1 EL FENÓMENO DEL REGGAETÓN

Un fenómeno sociocultural particular en Panamá es el *reggaetón*. No entramos aquí en la controversia que existe sobre si este estilo surgió en Puerto Rico o Panamá, pero se trata de un evento urbano lleno de todos los signos de la sicología social y

⁶⁸ El libro de Francisco Buckley (2004) *La música Salsa en Panamá y algo más* contiene la información más completa respecto a la evolución de la salsa y las orquestas panameñas de ese género.

socioestética de los adolescentes y adultos jóvenes que hoy habitan las ciudades en América Latina, el Caribe y las zonas de los EUA donde hay población de origen hispanoamericano. Con la globalización cultural y los procesos de desterritorialización, el *reggaetón* ha repercutido incluso en España.

La forma de acercar, mover y rozar los cuerpos en el baile del *reggaetón*, conocida como el “perreo”, aunado a sus textos muchas veces con temáticas explícitamente sexuales o de violencia y crimen, han creado controversia por la aplicación de medidas de censura por parte de algunos gobiernos (Cuba, por ejemplo), y la libertad de expresión e información que alegan los medios, en este caso comprometidos con los intereses de la industria musical mercantilista.

Musicalmente el *reggaetón* es un estilo derivado principalmente del *hip-hop* afroestadounidense, con muy variadas influencias del *merengue house* o *merengue electrónico*, la *champeta* de la costa colombiana, la *salsa*, el *vallenato*, la *cumbia* y la *bomba* puertorriqueña, entre otras. El cantante, más que cantar, recita, similar al *rap* en el *hipo-hop*, sus relatos e improvisaciones con gran destreza e imaginación. El acompañamiento musical consiste en un patrón rítmico repetitivo y una sola textura armónica o “colchón” sonoro a través de toda la pieza. Es interesante que el tambor grave de la batería (bombo), repite la misma célula que encontramos en casi todas las formas musicales de origen afroantillano, sólo que a manera de ostinato y en un plano sonoro central dentro de la escasa instrumentación:



Figura Musical 5

Entre los artistas panameños reggetoneros (todos afrodescendientes en este caso) más conocidos están: Nando Boom, Gringo Man, El General, Kafu, Rene, Danger Man, Almirante y Junior Ranks. La más desarrollada industria musical puertorriqueña ha lanzado al mercado internacional una gran cantidad de intérpretes de este género y actualmente existen intérpretes y grupos reggaetoneros en casi todos los países de América, incluidas las comunidades hispanoparlantes de EUA, España y de otras

zonas lingüísticas del mundo. No sabemos cómo se comportará la industria en el futuro cercano, pero en el curso del año 2014, la producción, el mercado y el consumo de este producto musical han llegado a superar a la mayoría de los demás estilos afrolatinos.

5.8.3.3. INSTRUMENTOS TRADICIONALES AFROPANAMEÑOS

La zambumbia

Se confecciona de una caña hueca con semillas; se utiliza en la provincia de Chiriquí en sustitución de la maraca o el rascador, para acompañar orquestas populares y de *pindín*.

Tambor repicador

Tambor de forma cilíndrica, de sonido agudo, está revestido con cuero de venado, amarrado con cuerdas y cuñas que le dan tensión al cuero, generalmente es el que adorna la melodía de percusión con su repicar en contratiempo.

Tambor pujador

Tambor de cuña de sonido grave, el que puja sin variar, de la misma constitución del repicador, sin embargo es un poco más grueso con relación al primero.

Caja

Instrumento cilíndrico hueco, confeccionado de madera, cubierto con cuero de venado; tiene parches por sus dos lados, y se toca con dos bolillos o palitos. Existe la caja de origen africano (solo para bailes africanos), de origen hispano-indígena, y también la llamada caja santeña, basada en la de origen africano, mucho más pequeña y normalmente acompañada con una cuerda delgada, tensada en uno de sus parches de cuero, para que al ser ejecutada emita un sonido vibratorio acompañado con el sonido del cuero. La caja es el tambor que lleva el compás.



Imagen N°15: Tambores tamborito

Repicador, Pujador y caja. Fuente: <http://sextohumanidades.blogspot.com/2012/11/yorgan-de-gracia-y-edith-mendoza-el.html>

Churuca

Es un tipo de güiro confeccionado de caña de chonta, de churucas con ranuras circulares las cuales producen un efecto sonoro al ser friccionados con astillas de hueso o artefactos confeccionados con alambres. Marcan los compases y llevan el ritmo de las ejecuciones folklóricas.

Almirez

Es una especie de vaso de metal que usaban los antiguos boticarios para machacar remedios. En la música panameña tiene la función de acompañar el tambor. El sonido como un tintineo agudo, se produce al golpear la parte interna con una varita del mismo metal.



Imagen N°16: Mujer ejecutando un almirez.

Fuente: Daniel Sánchez. <http://www.lacabanga.com>

5.9. LOS CREOLES

Los afrocentroamericanos denominados *criollos* o *créoles* tienen distintas procedencias caribeño-insulares y se encuentran dispersos en gran parte de toda la costa e islas del atlántico centroamericano. Según regiones, estos pueblos hablan el *criollo* o *creole* inglés, español o francés. Lingüistas contemporáneos como Kostinen (citado en diagnóstico de URACCAN, 2012) consideran al inglés *creole* como un idioma independiente del inglés:

“Una lengua creole, nacida a través de contactos con los ingleses, entonces, no es una lengua africana con préstamos del inglés, ni es inglés con sonidos y estructuras de una o varias lenguas africanas; no es inglés mal hablado, pero sí una combinación original con su propio desarrollo histórico. Es una lengua con su propio derecho... El mundo creole-hablante es grande. Ethnologue identifica 86 lenguas creoles en el mundo, agrupadas en base a la lengua de contacto (en la mayoría de los casos, lengua europea)... Solamente los creoles basados en el inglés son 31 en el Atlántico y Pacífico del mundo: la rama del Atlántico tiene aproximadamente 5,400, 000 hablantes en el Caribe y en los Estados Unidos (por ejemplo la lengua gullah en los estados sureños), aún sin tomar en cuenta los creoles en la costa atlántica de África” (p.56).

El creole inglés es la lengua que se habla en la zona atlántica relacionada con los repertorios bajo estudio. Ahora bien, respecto a la temática *creole* y su vinculación con el objeto de estudio, es pertinente hacer referencia al concepto de *creolité*. En la reseña del libro *Elogé de la Creolité*, Susana Secco (1989), se refiere a los códigos sociohistóricos y culturales más importantes de la creolité:

“La ‘visión interior’ trae aparejada la aceptación de la ‘créolité’ que es el cimientamiento de la cultura antillana formada por un conglomerado de culturas caribeñas, europeas, africanas, asiáticas, orientales, reunidas por la historia en un mismo suelo –en un lapso de tres siglos– formando una humanidad nueva. En este suelo se encontraron, brutalmente desterritorializadas y trasplantadas, lenguas, razas, religiones, costumbres. Y en ese lugar debieron reinventar la vida. Fueron la anticipación del contacto de culturas, la anticipación de un mundo futuro que ya se anunciaba. La ‘créolité’ es “el mundo difractado pero recompuesto” (p.1).

El concepto y las connotaciones del término *creolité* están específicamente ligados al Caribe francófono. No obstante, los hechos históricos y los códigos de una cosmovisión afroantillana, como catalizadores de un espíritu conjunto de la humanidad, representan ejes transversales en todo el fenómeno sociocultural *creole*, mismo que atraviesa como una puntada en un tejido que incluye los repertorios aquí estudiados.

Dado que el fenómeno antropológico y sociohistórico *creole* es muy complejo y se extiende por muchas regiones más allá de América, el siguiente apartado se enfoca en la población denominada *creole* que está asentada principalmente en el área de Laguna de Perlas, Bluefields, Corn Islands y Greytown (Nicaragua), quienes hablan el *creole* inglés de origen jamaicano.

5.9.1. LOS CREOLES NICARAGÜENSES

Los primeros pobladores negros que arribaron a las costas data del siglo XVII alrededor de 1640 cuando un barco cargado de esclavos negros, naufragó cerca de los cayos misquitos produciendo relaciones e intercambio con los indígenas *bawihka* y *tawira* originarios de la zona. Producto de la llegada de esta población negra sin alternativas de retornar a su lugar de origen, gradualmente se fusiona con la población indígena para conformar el grupo étnico que se conoce como los *zambos* o *zambos*

misquitos. Este grupo étnico representa una parte significativa de la historia de la Costa de la Mosquitia hoy conocida como la costa atlántica o Caribe de Nicaragua.

En 1740 los *misquitos* cedieron a Inglaterra la soberanía sobre el territorio, y para 1744 se organizó el traslado de colonos ingleses desde Jamaica hacia La Mosquitia, trayendo consigo esclavos negros. La zona fue una superintendencia británica hasta 1796, cuando Inglaterra debió reconocer la soberanía de España sobre La Mosquitia. Los súbditos ingleses abandonaron las islas, pero los españoles no tomaron posiciones firmes en ellas. Quedaron en la zona descendientes de africanos en grupos pequeños, creando comunidades en Bluefields, Laguna de Perlas y Río Negro. Estas poblaciones se incrementaron con la llegada de antiguos esclavos liberados de las plantaciones en decadencia de Jamaica, Belice y Las Islas Caimanes.

Los *creoles* aprovecharon el comercio emergente con los Estados Unidos para exportar coco, utilizando plantaciones ya existentes y creando nuevas plantaciones en tierras aledañas a Laguna de Perlas, Bluefields y más al sur hasta llegar a Greytown (o San Juan del Norte, hoy San Juan de Nicaragua, Departamento de Río San Juan), y también exportaron langosta y bananos. Capitanes de barco pertenecientes a la élite creole, realizaban comercio a pequeña escala o de captura de tortugas marinas y unían los principales asentamientos *creole* de aprovechamiento de recursos durante el siglo XIX en Laguna de Perlas, Bluefields, las islas de Corn Island, San Andrés, Providencia; Greytown, Salt Creek (Limón Costa Rica) y Bocas del Toro (Panamá).

En 1821 se produce la independencia de Centroamérica de España, y a partir de allí las autoridades inglesas de Jamaica reafirman relaciones con los indígenas y *creoles* de la Mosquitia. En 1843 se produce la confirmación de la presencia inglesa en la Costa Atlántica mediante la oficialización del Protectorado Británico en la Mosquitia, y la zona, especialmente Bluefields, se empezó a convertir en un enclave económico, importando trabajadores afrodescendientes del sur de los Estados Unidos y de

Panamá, una vez construido el canal, y provocando un crecimiento de la población *creole* desde inicios del siglo XX⁶⁹.

La mayor parte de los creole afronicaragüenses pertenecen a religiones protestantes, no obstante mantienen su arraigada creencia, de herencia afrojamaiquina, en el *obeah* o espíritu que puede ser invocado para tener contacto con las fuerzas sobrenaturales, y esto como en el caso de los afrolimonenses, por medio de un obeah-man (Zapata, 2007).

5.9.2. NEGROS DE HABLA INGLESA O ISLEÑOS DE HONDURAS

Durante el periodo colonial, las Islas de la Bahía (Roatán, Utila y Guanaja) fueron el escenario de constantes enfrentamientos entre los gobiernos imperiales de España, Holanda e Inglaterra, quienes las utilizaron como esclavos, presidio y sitio estratégico para realizar actividades relacionadas con la piratería. La población de esta región que hoy se autodefine como *negros de habla inglesa o isleños*, es el resultado de un mestizaje en dos períodos principales (Palacios, 2007).

El primer período se establece con la colonia inglesa desde el siglo XVIII hasta principios del siglo XX. Ya durante este período los afrodescendientes adoptan el idioma y algunas costumbres de los ingleses. El segundo período inicia a mediados del siglo XX con las compañías bananeras norteamericanas que desarrollaron actividades productivas durante la política de enclave en las islas y costa atlántica de Honduras.

A partir del comercio bananero surgen otros actores en el escenario cultural de las Islas de la Bahía, con nuevas inmigraciones provenientes de las Islas Gran Caimán y

⁶⁹ Para efectos de investigaciones con énfasis antropológico, histórico o sociocultural sobre los *creoles* de la Costa Atlántica nicaragüense, puede ser considerado el documental “The Black Creole. Memorias e identidades” (2011), producido por *Luna Films*, y dirigido por María J. Álvarez y Martha C. Hernández. Sus fuentes primarias de información, su actualidad y su alta calidad audiovisual, lo convierten en uno de los documentos más relevantes en este campo.

Jamaica, los cuales se suman finalmente el mestizaje cultural del departamento insular hondureño y algunos pequeños enclaves en la zona costera de los actuales departamentos de Atlántida, Cortés y Colón.

El sitio internet oficial de la Embajada de Honduras en Colombia ofrece una breve reseña sobre la población afrodescendiente⁷⁰ asentada en estas islas:

“Los negros creoles llegaron a las Islas de la Bahía entre los siglos XVIII y XIX. La historia parece concordar con que fueron dos las principales vertientes que dieron origen a este pueblo. Por un lado, la primera oleada fue traída por los ingleses quienes dominaban las islas (de ahí que también se les denomine negros ingleses) y la segunda a principios del siglo XX traídos por las compañías bananeras americanas y que provenían de Jamaica, Gran Caimán, Trinidad y Tobago y otros territorios de las Antillas. Los negros creoles o ingleses utilizan un dialecto inglés caribeño (Bay Island’s English); practican la religión cristiana- evangélica y se identifican plenamente con la cultura angloamericana del Caribe. Algunos viven en tierra firme a lo largo del litoral atlántico en las ciudades de Puerto Cortés, Tela, La Ceiba y Trujillo. Se desconoce el número total de la población negra creole” (p.1).

El perfil histórico-cultural de esta población pone de relieve tanto las diferencias, como los denominadores comunes entre estos pueblos isleños en Honduras, los creole nicaragüenses, los afrolimonenses y los pueblos afropanameños en general. En estos casos, se trata de culturas de transferencia primordialmente afrocaribeña, ligadas a la explotación económica agroindustrial realizada por Inglaterra.

⁷⁰El informe de Carlos M. Barahona (2007) del *Programa de Apoyo a las Poblaciones Indígenas y Negras* (Papin 1090/SF-HO) de UNICEF, reporta una población en Honduras de 80,000 negros ingleses isleños.

5.9.3. MÚSICA Y DANZAS CREOLE AFRONICARAGÜENSES⁷¹

Entre las expresiones musicales y danzas creole más representativas en nuestro campo de estudio, se encuentran las danzas de la *Fiesta de Emancipación* y el *palo de mayo*, sobre las cuales se agrega aquí una breve reseña.

Fiesta de Emancipación

Esta fiesta empezó en 1841, cuando se declaró la libertad de los esclavos en la Mosquitia. Este hito histórico se celebra hoy con las festividades del *King Crab Soup* o *Fiesta del Cangrejo*. Se llama así por la sopa de cangrejo que se prepara y consume, pero incluye danzas, comparsas, pasacalles, y son el festejo tradicional más importante de las Islas del Maíz (Corn Islands). Las danzas tradicionales en esta fiesta son la *polka*, el *chotis* o *schotis*, *Shake your right foot*, *Swing and take your partners*. Existe un grupo de danza integrado por adultos que mantienen hasta hoy la tradición de estas danzas.

Palo de mayo⁷²

Las celebraciones del *palo de mayo* tienen un origen universal y son de carácter ritual. Llegaron de la Gran Bretaña a la Costa Atlántica nicaragüense, donde, igual que en los demás países de habla inglesa, se les llama *May Day*, por el primer día de mayo. El *palo de mayo* se desarrolló en Jamaica a principios del siglo XIX, principalmente después de 1807, haciéndose popular alrededor de 1820 (Brathwaite, 1971). Antes de desaparecer en Jamaica, llegó al Caribe nicaragüense a mediados del siglo XIX, y se ha convertido en el evento social más importante del año. Los capitanes

⁷¹ Información en este apartado fue tomada de *Historia y herencia musical afrocaribeña en Nicaragua* de Wilmor López. En *Afrocaribe* (2010).

⁷² Información sobre *palo de mayo* fue tomada de "In the old days. La memoria de nuestros ancestros es sagrada." *Cuaderno cultural creole 2* (2012), de Anita Jhonson, y del sitio www.manfut.org/RAAS/patronales.html.

de barcos y algunos maestros de escuela enseñaron el *palo de mayo* al pueblo costeño, usando algunos libros para enseñar las canciones, los bailes, los juegos y la manera de desarrollar el programa.

El *palo de mayo* era una fiesta de tipo rural y de conexión con una identidad colectiva ancestral, pero se ha ido transformado en un carnaval con matices de “happening” fiestero más urbano. Se requiere de una iniciativa conjunta que tenga un grado de representatividad social, política y cultural, para preservar los rasgos distintivos del patrimonio cultural costeño. De lo contrario, el *palo de mayo* podría desaparecer como en Inglaterra, donde dejó de existir como celebración popular a principios del siglo pasado y actualmente es revivido por sociedades folklóricas, o como en Francia, donde se practicó por última vez antes de la Revolución hace más de doscientos años.

Se puede decir que hay una cierta efervescencia musical en toda la costa caribe nicaragüense, debido en parte a los programas de revitalización social, económica y cultural de la región de los últimos diez años, tal como reporta Jhonson (2012):

“Los músicos afrodescendientes se destacan en la región por la cantidad de bandas musicales que han formado. Sus canciones han roto las barreras del regionalismo y han calado en la cultura nacional nicaragüense. Incluso en nuestro municipio se ha compuesto música famosa, como la canción ‘Mi ropa’ de Remigio Hogdson” (p.32).

Por otra parte, en las Islas de la Bahía, el estilo musical *country* de zonas rurales sureñas de los EUA se fusionó con los ritmos caribeños dominantes en el caribe inglés como el *reggae* y el *soca* para crear un sonido original, una mezcla entre lo campestre

y los matices costeños afrocaribeños. Bobby Rieman y Kristofer Goldman son ejemplos de intérpretes de estos repertorios.⁷³

5.9.3.1. INSTRUMENTOS TRADICIONALES CREOLE

Los instrumentos tradicionales utilizados por los afrocaribeños tanto de Nicaragua como de las Islas de la Bahía en Honduras (ver instrumentos de los garífuna en apartado 5.5.1.1.), son la guitarra, la quijada de burro, el rallador, el wash pan o bajo (una tina con un mecate sujeto a un palo), el banjo, el tambor (hecho con piel de venado sobre un barril o una pana), la maraca, la mandolina y el saxofón. En este caso, sobra una descripción de los instrumentos, pues son los mismos descritos en apartados anteriores o son de uso común internacional.

⁷³ Fuente de información: sitio <http://rutamusicalhn.wordpress.com/la-ruta-musical/country-isleno/>.

**CAPÍTULO VI. REFLEXIONES SOBRE
AFRICANÍA Y SUS IMPLICACIONES
MUSICALES EN AMÉRICA**

El interés por la investigación sobre las distintas culturas de los pueblos afrodescendientes aumentó durante las últimas tres décadas del siglo XX y se ha intensificado en este siglo XXI. La academia en torno a los estudios *afro* tiene poco más de noventa años en un acercamiento teórico que, en el caso de América Latina y el Caribe, inicia en la década de los años veinte del siglo pasado con investigadores-historiadores, en algunos casos con argumentos racistas y enfoques de marginalidad supuestamente inherente a la persona negra, como Raymundo Nina Rodríguez en su libro *Los africanos en Brasil* (1932).

Investigadores como Jaques Roumain (1907-1944), Arthur Ramos (1903-1949), Melville Herskovits (1895-1963), Fernando Ortiz (1881-1969), Roger Bastide (1898-1974), José Luciano Franco (1891-1989), Miguel Acosta Saignes (1908-1989), Gonzalo Aguirre Beltrán (1908-1996), Julio Le Riverend (1912-1998), Federico Brito Figueroa (1921-2000), Juan Pablo Sojo (1907-2007) y Manuel Moreno Fraginals (1920-2001), abordan la temática afro desde distintas disciplinas como la antropología, etnohistoria y sociología. En el apartado siguiente se exponen algunos de estos aportes.

6.1. PANORÁMICA GENERAL DEL PENSAMIENTO Y LOS ESTUDIOS AFROAMERICANISTAS

En la obra *Américas Negras* (1967), el etnólogo francés Roger Bastide, propuso un modelo de surgimiento de nuevas creaciones culturales africanas, explicables desde una perspectiva de morfogénesis social americana. Él identificó cuatro formas de nuevas culturas “negras” americanas:

1. “Las sociedades cimarronas, las cuales se formaron en países como Guyana, Surinam y Jamaica, y donde los rasgos más característicos serían los sistemas de parentescos y de organización social.” (Al referirse a estos tres países, se puede cuestionar la exclusión de Haití y Bahía en Brasil, por parte de Bastide.)

2. “Las sociedades afroamericanas o de culturas religiosas con correspondencia explícita en las deidades africanas sincretizadas en santos católicos.” (Aquí Bastide propone una generalidad inconveniente, pues cada proceso sincrético responde a dimensiones y características particulares. Por ejemplo, la santería en Cuba, o el candomblé en Brasil.)
3. “Las sociedades indio-negras que se formaron a partir de sistemas sociales híbridos como los garífunas y los misquitos de Centro América.”
4. “Las sociedades negras, que como las del Pacífico colombo-ecuatoriano no presentan rasgos africanos explícitos, pero se diferencian notablemente de los blancos y de los indígenas” (cap. 2).

Las comunidades afrodescendientes, tanto las costeñas como las más urbanas en América Central, son tan heterogéneas que no podemos encasillarlas en uno de los modelos morfogenéticos de Bastide. Si bien el modelo número tres corresponde a los garífunas y misquitos, en la realidad histórica general de los afrodescendientes de la región los cuatro modelos se interconectan o traslapan. Sin embargo, este primer acercamiento de Bastide no deja de ser un referente, pues la configuración histórico-social de los pueblos afrodescendientes, según modelos y procesos socioculturales específicos, guarda una relación con la manera en que las expresiones y repertorios musicales populares asimilan y reinterpretan rasgos de africanía.

La enorme riqueza sociocultural de las herencias afroamericanas y el inevitable proceso de concienciación identitaria del individuo latinoamericano, han atraído a cada vez más antropólogos, historiadores, musicólogos e investigadores de otras disciplinas a los escenarios de la africanidad y el africanismo. Por ejemplo, con el fortalecimiento de la antropología cultural, los estudios sobre la afrodescendencia comenzaron a tomar relevancia en Estados Unidos, Brasil y Cuba, desde comienzos del siglo XX.

En Cuba se destacó Fernando Ortiz (1965, 1984), quien introdujo la idea de la “africanía”, por ejemplo, en la música popular cubana como fenómeno de transculturación de elementos musicales africanos, separable de las formas

racializadas de identidad. En Brasil, Gilberto Freyre (2008), entre otros, fue iniciador de los estudios afrobrasileños, desarrolló conceptos como el de *miscegenación*, sustentando la conformación de la población brasilera a partir de una mezcla de tres tendencias étnicas, y por lo tanto acuñando el mestizaje y la democracia racial como paradigma de la identidad nacional.

En EUA Melville Herskovits (1941) planteó la retención cultural o supervivencia de rasgos africanos en América a partir de la difusión⁷⁴. Herskovits (ídem), en su propuesta teórico-antropológica para comprender la negritud o africanía en América, se basó en una escala de intensidad de las “supervivencias africanas”, como si no fuese también necesaria una escala de “supervivencias europeas”. Es decir, él concluyó que los aportes africanos fueron mecánicamente yuxtapuestos a una composición cultural identitaria criolla, cuando en realidad todos los elementos heredados de Europa, África y las culturas precolombinas fueron “metabolizados” para la construcción de nuevas identidades americanas.

En el contexto de la teoría funcionalista, que para las décadas de los cuarenta y cincuenta estaba de moda en el mundo anglosajón, Herskovits (ídem) basó sus postulados en la mencionada la existencia de las “supervivencias africanas”, así como en el grado de retención de elementos completos de cultura, a pesar de la tremenda trituración que supuso la esclavitud. Luego retrocedió desde la causalidad final a la causalidad eficiente buscando en las civilizaciones africanas el origen de los rasgos culturales que encontraba entre los negros americanos, combinando el método

⁷⁴La difusión o el difusionismo es una corriente teórica de la antropología social que surgió de las escuelas arqueológicas occidentales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Parte de la premisa de que las culturas materiales halladas en las excavaciones corresponden a civilizaciones concretas y éstas, a su vez a etnias, y por lo tanto a lo largo de la historia del hombre han existido zonas llamadas nucleares de irradiación de innovaciones (Stocking s.f.). Friedrich Ratzel (1844-1904) consideraba que todos los inventos se habían extendido por el mundo desde centros nucleares por medio de migraciones. Leo Frobenius (1873-1938), definió las áreas nucleares de difusión con el término alemán «*Kulturkreise*» (*círculos culturales*). Para él las áreas culturales se caracterizaban por una serie de símbolos que representaban el conocimiento común del ser humano de la civilización primigenia. Los centros del difusionismo serían supuestamente las civilizaciones de grandes ríos (Nilo, Tigris y Éufrates, Indo, Río Amarillo) o Mesoamérica y los Andes (Miller, 2011).

comparativo con el método histórico; y finalmente se acercó a la escuela antropológica conocida como “Cultura y Personalidad”⁷⁵. Partiendo de la idea de que una cultura es siempre aprendida y que no existe más que en los hombres, se interesó en los mecanismos psicológicos a través de los cuales el negro americano se adaptaba a un nuevo medio ambiente utilizando su herencia africana.

Algunos estudiosos, como René Depestre (Depestre en Moreno Fragnals, 1996), han expuesto sus reservas respecto a los argumentos herscovitas y su influencia:

“Más de un cuarto de siglo después de la hipótesis de Herskovits, continúa estudiándose el aporte de África como si éste formara un plancton racial en eterna suspensión en las olas del proceso de liberación nacional de las sociedades sui generis de América” (p. 339).

Esta construcción antropológica de lo afrodescendiente en las ciencias sociales, en su primer momento, tuvo que ver con el problema de la episteme genética del negro, basado en la búsqueda de rasgos africanos existentes en las sociedades afroamericanas a partir del difusionismo. Aparecieron entonces las investigaciones de Sydney Mintz y Richard Price (1976) quienes sugirieron aproximar la afroamericanidad sin desechar totalmente o desaprobar las diversas ópticas que dinamizaron los estudios anteriores, pero dar más énfasis a los valores que a las formas socioculturales, acogiendo también el examen de las orientaciones cognitivas. El núcleo del argumento de Mintz y Price (ídem) es el de las africanidades en plural entre los distintos grupos africanos, con orientaciones cognitivas compartidas.

⁷⁵ El planteamiento antropológico conocido como *cultura y personalidad* se desarrolló entre las dos guerras mundiales bajo influencia de las tendencias particularizadoras y mentalistas de Boas y las ideas de Freud para analizar las culturas desde una perspectiva psicológica. Para esta corriente lo realmente importante era relacionar de una manera funcionalista la personalidad del individuo con las prácticas y tradiciones culturales y viceversa (Boas, 1963).

6.2. AFROAMERICANISMO EN TRANSICIÓN AL SIGLO XXI

Desde finales del siglo XX los estudios afroamericanos han adquirido una visión más global e integral al abordar las culturas e identidades de los afrodescendientes (Nina S. de Friedemann 1986 y 1997, Arocha, 2004 y Agudelo, 2011). Lo más interesante de estas nuevas lecturas es su inspiración émica, o visión propia de los mismos intelectuales afrodescendientes, la cual pretende sacudirse de los esencialismos y narrativas colonizadoras para avanzar en construcciones político-epistémicas y socioculturales consecuentes con los desafíos que enfrentan las mismas comunidades o grupos sociales.

Estos nuevos estudios han dado saltos conceptuales sustanciales, superando los clásicos paradigmas interpretativos de la cultura “negra” basados en modelos de “continuum culturales africanos”, “sincretismos” y “huellas de africanía”, para dar paso a conceptos más inclusivos como *creolización*, *antillanidad* o simplemente *africanía*, mucho más acordes con las realidades de varios siglos de transculturación en el continente americano.

Arocha trazó una distinción entre africanidad y africanía, al afirmar que “en África hay africanidad, pero no africanía” (2002:57). Ferreira (2008) observa la complejidad de las construcciones teóricas acerca de la africanidad en una dialéctica con los procesos y agencias sociales:

“...revisando la idea de transculturación en Ortiz, considero que puede pensarse la “africanidad” (e inclusive la idea de ‘África’ en sí) tanto como ‘proyecto’ político e histórico de comunidades y movimientos sociales por un lado, como ‘primordialidades’ objetivas por otro. Esto implica asumir una tensión no necesariamente resoluble teóricamente sino más bien políticamente por los propios actores sociales y desde la situación del

sujeto de habla. De esta manera, en vez de construir teóricamente apenas sobre nociones preconcebidas de 'africanía' o 'africanismos' como atributos objetivos junto a una identidad racializada o 'negritud', la africanidad puede ser pensada como producto de procesos locales de agencia social, relacionada localmente con las formas de subjetividad racializada como ha sugerido Palmié (2006: 111)" (p.14).

García (citado en Mato, 2002) hace un resumen de los postulados afroamericanistas y plantea tres visiones:

Los estudios sobre el resultado cultural africano han sido focalizados en tres visiones. La primera es la académica que comenzó con los llamados pioneros y tuvo posteriormente su sistematización con Melville Herskovits, influenciando a la mayoría de los estudiosos que se formaron bajo el patrón del funcionalismo norteamericano. Varias disciplinas se sumaron para abordar la africanía: antropología, historia, etnología, lingüística, psicología. La segunda visión fue la intelectual, académicos o no, pero escribieron ensayos en torno a la temática cultura de las culturas afroamericanas, así como el abordaje desde las perspectivas de la poética, la literatura, entre otros, destacando con ello el movimiento de la negritud, luego la mulatez y el mestizaje. Entre lo académico y lo intelectual se tendieron puentes que conectaron intercambios y visiones muchas veces concordantes otras veces no. Por último está la visión desde el sujeto, desde el actor afrodescendientes que se autoreconoce y exige intervención en los espacios académicos, políticos y sociales. Las tres visiones tienen puntos de conexión en experiencias concretas pero aún muy alejadas para sumar nuevas búsquedas de interpretaciones de las realidades de las comunidades afrodescendientes en las Américas y el Caribe" (p. 5).

Respecto a las etapas que han atravesado los estudios en el continente sobre la africanía por un lado, y la negritud por otro lado, es muy acertado el señalamiento de Bastide (citado en García, 2002):

“Es necesario precisar las conquistas definitivas logradas en el periodo 1920-1950: Retroceso del etnocentrismo y los prejuicios antirraciales que marcaban los primeros libros de Nina Rodríguez y Fernando Ortiz. Si quedó cierto etnocentrismo fue en la selección de los temas. Sólo se estudiaba el negro como elemento diferente con una cultura propia, una religión africana, etc., y no como elemento integrante de la sociedad global” (p. 4).

Este autor coincide plenamente con el pensamiento de Bastide (ídem) sobre el enfoque integral orgánico de los rasgos culturales *afro* en la sociedad global, un enfoque validado y reconfirmado por las corrientes más recientes en los estudios afroamericanistas. Este trabajo se suscribe a una lectura de la herencia africana como elemento co-sustancial de nuestras identidades centroamericanas. No por ello se pretende levantar aquí ninguna bandera de activismo sociopolítico africanista, tampoco pretende usar la retórica política y academicista a favor de los marginados, ni pintar la africanía como un souvenir exótico de nuestra identidad. Por lo tanto, no se trata aquí de un plañir nostálgico afro-fetichista, sino más bien se trata de una toma de conciencia del proceso de continuidades históricas incluyentes de la africanía.

El replanteamiento inclusivo de lo *afro* en nuestras construcciones identitarias, se viene intensificando durante los últimos veinte años tal como lo confirman los materiales historiográficos y bibliográficos. La búsqueda debe estar orientada a la interpretación de los signos multiétnicos y multiculturales en el desarrollo intelectual, social y artístico-cultural de nuestra América Central. Sólo reconociendo los signos de

la otredad o alteridad⁷⁶ como parte de nosotros mismos, abonaremos a nuestra propia realidad sociocultural y nuestro progreso humano. Se trata de una construcción propia, o ¿quizás una reconstrucción?

6.3. LA NEGACIÓN DE UN MUNDO MUSICAL AFRICANIZADO

Durante la época colonial europea, las manifestaciones musicales de los pueblos africanos y la música occidental comenzaron a interactuar. En la contemporaneidad posmodernista, las raíces musicales africanas que se plantaron en América, han evolucionado en formas, estilos y repertorios, cuyas ramas cubren, con mayor o menor alcance, casi todo el paisaje de las músicas modernas. Por doble vía, tanto americana como propiamente africana, los efectos sobre el colonizado se han devuelto al colonizador en sentido cultural, al africanizarse muchas formas y códigos de expresión presentes en las corrientes musicales de este siglo XXI (Benzon, 1997).

En América Latina, los nombres de muchas danzas y repertorios considerados nacionales, revelan su origen centroafricano o están emparentados con lenguas africanas. Tal es el caso del *samba* brasileño, la *rumba* cubana, la *bomba* puertorriqueña y el *tango* argentino, entre muchos otros. Las raíces africanas están en estilos y formas musicales, inseparables de la expresión corporal, como *gospel*, *spirituals*, *blues*, *soul*, *rap*, *ragtime*, *jazz*, *rock*, *reggae*, *reggaetón*, *ska*, *salsa*, *cumbia*, *bullerengue*, *tamborito*, *calypso*, *marinera*, *gaita*, *merengue dominicano* y *haitiano*, *son cubano*, *son guanacasteco* y *nica*, *guaracha*, *tango*, *samba*, etc. (Gómez y Eli, 1995; Manuel, 2006); en expresiones más dramático-performativas como los *minstrels* o los

⁷⁶ La *otredad* es un término elaborado en el campo de la antropología cultural durante el siglo XX para designar la alteridad cultural como objeto de estudio. El término ha sido explicado de diferentes maneras dependiendo del contexto histórico y social. El evolucionismo (fines del siglo XIX) lo interpretó a través de la diferencia cultural, mientras que el funcionalismo y el estructuralismo (mitad del siglo XX) lo descifraron a través de la diversidad cultural. Aquí se usa el término en este último sentido (Boivin y otros, 2004).

musicals de Broadway, y en buena cantidad de obras sinfónicas en el ámbito de la música académica.⁷⁷

Prácticamente toda la música *pop* en su contexto de claro dominio cultural industrial anglosajón, y en general los productos de las industrias comerciales de la música de hoy, muestran un panorama de formas artísticas transculturadas y globalizadas, donde los procesos de transmisión cultural tanto documentales como orales, han preservado conceptos y expresiones musicales, instrumentos y tipos de agrupaciones musicales con claras raíces africanas.

Es innegable la cuota de africanía en la construcción de nuestras culturas, pero al mismo tiempo, la negación de esa herencia en América Central. Nos encontramos ante una temática que debe ser estudiada en sus distintas etapas históricas, tal como la historia cultural lo revela, pues el discurso tradicional de la historia de la cultura lo ha excluido. Los programas educativos y la institucionalidad de nuestros países deben promover una conciencia colectiva que integre todos nuestros componentes étnicos y socioculturales. Para lograr dicha integración, se deben desechar los estigmas de la autonegación y exclusión, que todavía sobreviven como residuos de un nefasto sistema colonial.

Hopenhayn (citado en García, 2000) recoge muy bien los alcances de la negación:

“...dos tareas saltan a la vista para un proyecto integrador. Primero superar la larga tradición de lo aquí llamamos la dialéctica de la negación del otro, donde una cultura (de la mujer, del indio, del negro, el pagano, el mestizo, el campesino, el marginal-urbano, etc.) constituye el cimiento en el que a su vez

⁷⁷ La lista es realmente inmensa, no sólo de obras sinfónicas, sino de obras para las más variadas instrumentaciones en la música académica. Sólo para citar algunas: *Dansas características africanas* (1914) de H. Villalobos; *Huapango* (1941) de J.P. Moncayo; *Sensemayá* (1938) de S. Revueltas; *West Side Story* (1957) de L. Bernstein.

se monta una larga tradición de exclusión socioeconómica, cultural y sociopolítica” (p.3).

Si nos desintoxicamos de esa negación del otro, entonces podemos plantearnos la interrogante: ¿cómo se fueron insertando los aspectos religiosos, sociales y culturales de origen africano, en la genética musical de América? Una premisa indispensable es aceptar que la africanización se ha desarrollado por múltiples vías, en distintos contextos y a través de distintos períodos históricos.

6.3.1. CÓDIGOS MUSICALES DE AFRICANIDAD

Ya se consideró en este documento (4.7) una forma distinta de vivir, pensar y construir la música, un ámbito y una cosmovisión donde se ubican las músicas mulatas, concepto genérico que recoge las formas y expresiones musicales producto del mestizaje en América (Quintero, 2001). Sin embargo, en la experiencia de este investigador, no sólo las músicas mulatas comparten esa distinta cosmovisión. Por lo tanto, es pertinente, más allá de esta investigación, darle continuidad a la observación teórica de los códigos musicales de africanidad, dentro de la musicología sistemática y aplicada⁷⁸, con el propósito de realizar análisis comparativos con códigos musicales de otras herencias culturales.

⁷⁸ El término musicología ha sido definido de distintas maneras a través del tiempo. En países o regiones donde ha habido mayor influencia de la musicología alemana, se comprenden tres áreas o categorías principales de la musicología: sistemática, histórica y aplicada, esta última como resultado de la combinación práctica de las dos primeras. Dentro de estas áreas se han agrupado una enorme cantidad de temáticas y tipologías documentales e investigativas. Por otro lado, en el ámbito británico-estadounidense se han establecido las áreas y subáreas de manera más independiente e interdisciplinaria, abarcando una gran cantidad de categorías como: Historia, Teoría y Análisis, Estudios Filológico-Textuales, Archivo y Documentación, Lexicografía y Terminología, Organología e Iconografía, Práctica Interpretativa, Estética, Sociomusicología, Musicología Cognitiva, Psicología de la Música, Etnomusicología, Arqueomusicología, Musicología e Informática, y muchas otras. En esta investigación se utilizan conceptos musicológicos de distintas áreas (Riemann, 1967; Claro, 1967; Kerman, 1985; Beard y Gloag, 2005; Leman, 2008; López, 2010; Ayala, s.f.).

En cuanto a los códigos africanos en sí, Francis Bebey (citado en Acosta, 1982), músico y escritor de Camerún, nos habla sobre los microciclos del discurso musical africano:

“Se trata de una música cíclica, ya que simboliza el ciclo mismo de la vida humana. Y porque ser cíclica debe entenderse que su materia consiste en microciclos, especie de átomos sonoros que se liberan por doquier en estas frases musicales extremadamente cortas, siempre iguales a sí mismas, que el músico canturrea o toca sin cesar, lo cual desilusiona y a veces desespera al europeo, quien llega a la conclusión tajante de que es una música monótona” (p.184).

Acerca de esa cosmovisión sonoro-musical de la música africana Palmer (citado en Acosta, 1982) apunta:

“En la música de Asia y África, especialmente en la música ritual, el tiempo no está dividido, sino estirado elásticamente. Piezas en las que una sola idea musical es desarrollada a través de variaciones simples o enriquecidas, que se repiten durante cierto lapso son frecuentes, y el tiempo, más que un marco pasivo dentro del cual se insertan los sonidos, desempeña el papel de un elemento musical activo. La duración se hace tan importante como el ritmo o la melodía; la percepción del tiempo que transcurre es reemplazada por una extática comprensión de procesos musicales cíclicos que no parecen tener principio ni fin. La música ritual asiática y africana desafía la muerte; se manifiesta como un presente eterno” (p.132).

El auge afroamericanista no siempre ha estado exento de las generalizaciones sobre la música africana, lo cual ha significado una barrera para el verdadero

reconocimiento y comprensión de los fenómenos en sí. No existe un cuerpo unificado y homogéneo de prácticas musicales africanas. Las tradiciones y expresiones musicales de África centro occidental⁷⁹ son las que, como resultado de la forzada migración esclavista, han tenido mayor influencia en la construcción de las gramáticas y repertorios musicales de América. Existe además una gran diversidad de culturas que aportaron a las mismas formas y tradiciones musicales de África occidental.

Conscientes de la diversidad musical africana, y sin extraviarse especulativamente en ese enorme paisaje de pluralidad antropológico-cultural, sí se pueden destacar algunas características como elementos constantes que integran fórmulas de expresión artístico-musical. Musicólogos, pedagogos e intérpretes como Fernando Ortiz (1950), Leonardo Acosta (1984), Olly Wilson (1984) y Willie Anku (1992) coinciden en las siguientes:

.-Carácter funcional en estrecha relación con la vida cotidiana y compartida por todos los miembros de la comunidad.

.- Tradición oral y en constante evolución.

.- Simbiosis música-danza.

.- Polirritmia y polimétrica.

.-Estructuras tipo *ostinatos* o microciclos (patrones repetitivos) como elemento conductor y organizador del discurso musical.

.- Canto de llamada y respuesta, antifonal (solista – coro).

.- Improvisación y espontaneidad.

Sobre la funcionalidad de la música tradicional africana, el músico nigeriano Akin Euba (citado en Acosta, 1982) explica:

⁷⁹ La zona centro occidental de África se refiere al espacio geográfico entre Senegal y Angola a lo largo de la costa y sus hinterlands.

“El lugar que ocupa la música en la cultura africana tradicional presenta diversos aspectos. Desde el puramente tonal al lingüístico y el sociodramático. Aislada de su contexto sociodramático, la música pierde parte de su sentido. [...] cuanto más claramente comprenda el oyente la función de esta música tanto más [...] llegará a comprender que la repetición es uno de los medios fundamentales que la música utiliza para cumplir su cometido” (p.186).

La referencia de Euba (ídem) a la música en la cultura tradicional africana no conlleva a la concepción de la música africana como si fuera una sola, sino que se refiere a la expresión musical como hecho social y artístico, a sus elementos funcionales de carácter escénico y performático.

Acosta (1984) analiza e interpreta el pensamiento de Bebey respecto a la cosmovisión de la música africana así:

“La música negra africana -dice Bebey- se impone no solo al oído sino a todas las facultades del hombre, a todas sus posibilidades de entendimiento, por medio de sonoridades acordes o al unísono con una concepción del mundo y del más allá. A su vez esas sonoridades parecen responder a un mundo en movimiento, que busca perpetuamente la perfección’. Si analizamos lo expuesto por Bebey, veremos que hace alusión a varias características importantes de la música africana: su apelación a todas las facultades del hombre, carnales y espirituales; la concepción de un mundo de los vivos y los muertos como un todo, una unidad; el carácter funcional de esta música, acorde con dicha concepción; su carácter dinámico, de movimiento y renovación perpetuos, en contraste con la aspiración occidental (platónica) a alcanzar lo eterno mediante lo fijo e inmutable. Bebey insiste sobre el tercer punto al señalar que ‘en muchos casos el objetivo de la música africana es la acción’, tal

como en los rituales que acompañan las faenas de siembra y cosecha, la curación de un enfermo y otros, y cita al efecto una ceremonia de los falis del Camerún septentrional en la que dos tambores, que simbolizan los principios masculino y femenino, garantizan la permanencia del hombre mediante su renacimiento: de los sonidos simultáneos de los dos tambores nace un hombre nuevo ‘destinado a reemplazar al que acaba de morir’” (pp. 185-186).

El sentido y función sociales de la música africana con sus aspectos sociodramáticos, adquieren connotaciones sociopolíticas y de supervivencia al ser trasplantadas a América, como muy acertadamente señala Panfichi (2011):

“...la sociabilidad de las celebraciones, festividades, canto, baile y música, crea un código de interacción social que incorpora a todos aquellos que conocen y participan de la identificación ritual. En definitiva, prácticas que tienen un componente central de identidad grupal” (p. 5).

En conexión con esa sociabilidad, un aporte esencial del afrodescendiente a la cultura criolla latinoamericana es una especie de “miseria alegre” como filosofía existencial, lo cual en realidad representa una expresión de la lucha contra la pobreza y la marginación, una forma de resistencia al poder político y económico explotador, excluyente del individuo afrodescendiente. Se trata de un estilo de vida basado en un conjunto de solidaridades entre iguales, que se manifiesta de forma más viva a través de la puesta en escena de las tradiciones musicales. Sin embargo, cualquier estudio de la expresión de una psicología social con raíces africanas, debe partir de cómo las relaciones racializadas son entendidas en los términos de las peculiaridades de cada contexto y desde su propia visión (*emic*) de mundo (Ferrerira, 2008).

Tal como expuso Ortiz (1984), la africanidad debe ser entendida como una dimensión cultural, esté o no alineada localmente a las identidades racializadas negras.

Esto implica, a partir de un abordaje de investigación comparativo y no meramente de traducción cultural, reconocer la africanidad cuando ésta ha sido silenciada en cuanto a su significación, y apropiada su práctica referente por el grupo dominante “blanco”, como sucede en varios fenómenos contemporáneos de nacionalización o de tendencias a la misma, observables en Brasil y Uruguay, entre otros países (Carvalho, 2004; Aharonián, 2000).

La “cultura blanca” de Costa Rica también se ha apropiado y ha resignificado la música afrolimonense, como muy bien apunta Monestel (2005):

“El calipso ha cobrado relevancia en la llamada “cultura blanca” de Costa Rica por su propio carácter de canto de resistencia, en la medida en que, a pesar de su condición marginal en la cultura limonense y otro tanto en la cultura urbana del Valle Central, ha logrado abrirse espacios tanto en el ámbito del entretenimiento público como en los ámbitos de la cultura oficial, gracias a su perseverancia y a su ductibilidad como canto popular que le permite adaptar canciones a las situaciones y contextos que van emergiendo. [...] ha influenciado el desarrollo de la música popular de Costa Rica, no sólo por el simple hecho de existir, sino como elemento inspirador de experimentos y proyectos musicales dentro de la población no afrocostarricense. Así, desde el fenómeno del chiqui-chiqui en los años ochenta y su carácter comercial, hasta proyectos como el de Luis Ángel Castro, Centroamérica o Mekatelyu, este estilo de cantarle a la vida ya forma parte de la paleta musical costarricense” (pp. 124-125).

También sobre la africanía de la música tradicional panameña, Wilson (2007) afirma:

“En efecto, no cabe la menor duda que, como ejemplo contundente de la herencia africana, en la más auténtica música panameña, sobresale el

aporte de la etnia negra. A pesar de la esclavitud dolorosa e injusta, los ritmos africanos alegran el tamborito, la cumbia, el bunde, el bullerengue, el bambasú, el saracundé, el quitipié, la danza del Toro Guapo, la cachimba portobeleña y las danzas de los negros congos de Portobelo, Nombre de Dios, Palenque, María Chiquita...” (p.7).

La información incluida en las citas de Monestel y Wilson (ídem), refuerza la evidencia abrumadora y sustancial de elementos *afro* en nuestras músicas. Uno de esos elementos, como se señaló en este apartado, es la improvisación. Algunos pasajes de los repertorios bajo estudio contienen el espíritu de la línea melódica improvisada, así como solos instrumentales, y por ello reflexionamos a continuación sobre esta práctica que encontramos tanto a nivel instrumental como vocal.

6.3.2. EL RETORNO DE LA IMPROVISACIÓN

No se puede obviar que la improvisación, en mayor o menor grado, es uno de los elementos presentes en todas las culturas musicales a través del tiempo, y para esta investigación es de vital importancia como elemento siempre presente en la música africana y su legado en América. La improvisación, definida en un sentido amplio, es la creación de una obra musical, o la forma final de ella, durante su interpretación (Horsley citado en Nettl y Rusell, 2004). Fue una de las prácticas sobresalientes de compositores-intérpretes europeos “canonizados” como Landini, Sweelinck, Buxtehude, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Liszt y Franck, entre muchos otros. Lamentablemente, en las celdas del *status quo* académico europeo, se desarrolló una especie de fetichismo documental musical, que protegería las “inmutables” y “eternas” obras maestras frente a los sacrílegos peligros de una semiosis y hermenéutica evolutivas, o contra los barbarismos corruptores de otras cosmovisiones.

Así, se acabó instaurando una postura ideológica con fuertes acentos político-culturales⁸⁰, que finalmente sofocó la viva y espontánea expresión del ejecutante, sobreviviendo únicamente en los repertorios y formas musicales del folklore. Se atribuyó a la composición notacional, sin duda valiosa herramienta para la evolución musical, una lógica involutiva de ser la única forma válida de crear música. Este proceso fue consolidado con la preservación de un capital cultural musical en “envases” llamados academias o conservatorios de música europea, extendidos al resto del mundo, donde se suprimió la improvisación como contenido didáctico en la formación del músico. La partitura musical se convirtió en el documento que paradójicamente deslegitimó la rica tradición y práctica de la improvisación instrumental y vocal, omnipresente en todas las manifestaciones musicales de los pueblos.

Es incuestionable el valor de la composición notacional como método, y muchas de las obras musicales creadas y documentadas de esa manera se encuentran entre las manifestaciones humanas más sublimes y que producen mayor disfrute estético-sonoro. El problema ha sido que el método se convirtió en paradigma⁸¹. Al aplicar este paradigma para acercarse a otras prácticas musicales, tanto occidentales como no occidentales, se produjo la distorsión perceptiva, fruto de la implacable búsqueda etnocéntrica del poder (ver apartado 1.3. Justificación y Relevancia sobre este tema).

⁸⁰ Desde la perspectiva de este autor, es inaceptable una postura ideológica occidental decimonónica, totalmente elitista, que ha “canonizado” ciertos repertorios y conceptos estético-interpretativos rígidos, los cuales como galletas rellenas de una connotación filosófica etnocéntrica, son exportadas en sofisticadas cajitas para consumo “culturizador” del resto del mundo, elevadas como sublimación estética “universal” (Attali, 1995). Las élites culturales europeas, sirviéndose de una economía política representada en la sala de conciertos, y la gran orquesta como metáfora de la jerarquización, depositaron en una especie de bodega de “bagatelas culturales”, una gran cantidad de repertorios, formas y prácticas musicales de distintas sociedades, regiones y épocas (Wicke, 2001). Por ejemplo, ricas tradiciones músico-danzarias europeas, de los Balcanes, la diáspora gitana, la ancestralidad celta y nórdica, por citar algunas, fueron etiquetadas de manera reduccionista como folklore. A pesar de ello, compositores como Bártok (*Quince canciones populares húngaras*, 1915); Kodály (*Psalmus hungaricus*, 1923); Albéniz (*Suite Iberia*, 1905-1909); De Falla (*Amor Brujo*, 1925), Britten (*Peter Grimes*, 1945), entre muchos otros, se nutrieron sustancialmente de expresiones folklóricas regionales para darle contenidos especiales y originalidad a su obra. Sobre este tema el mismo Bártok hizo investigaciones de campo y planteó enfoques muy relevantes recogidos en su libro *Escritos sobre música popular* (1979).

⁸¹Esta investigación se refiere al concepto de paradigma propuesto por Kuhn (1970), es decir, un conjunto de conceptos, criterios y valores capaces de orientar la investigación y la evaluación de sus resultados.

A partir de la década 1970 vuelve lentamente a la mesa de discusión, en las grandes instituciones de enseñanza musical europeas y norteamericanas, la improvisación como objeto de estudio y la práctica improvisatoria del músico profesional. La educación musical norteamericana y europea ha ido retomando la improvisación como un contenido didáctico, revitalizando ideas de educadores de principios del siglo XX; educadores como Emil Jaques-Dalcroze (*Ritmo, música y enseñanza*, 1921); Ernst T. Ferand (*Die Improvisation in der Musik*, 1938); Zóltan Kóaly y Erzébet Szonyi (*Solfa*, 1947); Karl Orff (*Método para la Enseñanza musical Orff-Schulwerk*, 1950-1954).

Este replanteamiento de la improvisación en el seno de las academias occidentales, ha sido consecuencia del avance y asentamiento de la etnomusicología, las investigaciones sobre culturas no occidentales, los estilos de composición contemporánea, las nuevas tecnologías y sus aplicaciones en el oficio musical, y las tendencias mercadológicas de la industria musical. Adicionalmente, y sin ninguna duda, este renacimiento de la improvisación también se debe a la consolidación del jazz - donde la improvisación es un elemento esencial-, no sólo como fenómeno mundial de cultura musical, sino como área de estudio académico.

Como se afirmó al inicio de este apartado, la improvisación es un elemento constructivo y discursivo presente en todas las culturas musicales a través de la historia. En el caso de las expresiones musicales relacionadas con la tradición oral, se trata de una práctica empírica absolutamente orgánica y natural, y por lo tanto un elemento de indispensable consideración al abordar las culturas musicales de herencia *afro*, o de repertorios que guardan fuertes relaciones con ellas, como en este caso la obra de los cantautores Mejía Godoy, Ferguson y Blades.

6.4. LA TRANSCULTURACIÓN DE RASGOS MUSICALES AFRO EN AMÉRICA CENTRAL

Entre los repertorios musicales más comunes de las poblaciones afrocentroamericanas costeñas están la *punta*, la *parranda*, el *calypso*, el *reggae*, el *socca*, y la *cumbia*. A través del tiempo estas poblaciones han absorbido los estilos y formas musicales del Caribe insular, Colombia, Venezuela y Estados Unidos, recreándolos con acentos y matices locales o regionales. El repertorio de Ferguson, por ejemplo, se ubica mayormente en este contexto más afrocaribeño local y rural de la Costa Atlántica, de donde surge un *calypso* limonense, cuyas matrices están en el *mento* jamaiquino y el *calypso* trinitario.

Por otra parte, existe una creciente población centroamericana afrodescendiente más urbana y más mestiza, la cual ha encontrado distintas rutas para la integración y el protagonismo en todos los ámbitos de la vida social y profesional de las naciones del Istmo. Esta población, como grupo social, también ha aportado a la recreación y transmisión de estilos afrolatinos como la *salsa* y el *merengue*, y afroestadounidenses como el *blues*, el *soul*, el *funk* y el *jazz*, y ha logrado desarrollar plataformas de producción con el auge de las industrias musicales a partir de la década de los cincuenta. Así también, formas de composición e interpretación con rasgos y matices *afro* regionales, como el caso del *chiqui-chiqui* en Costa Rica, o el *reggaetón* en Panamá, son producto de una compleja inter y transculturalidad de grupos sociales donde es notoria la herencia *afro* más urbana y mestiza.

Los repertorios de Mejía y Blades surgen de contextos socioculturales musicales más urbanos. Mejía Godoy aglutina influencias de la *trova*, la música andina, el *tango* y los *sones nicas* con sus raíces afronicaragüenses, así como elementos afrocaribeños en general. Por otro lado, la música de Blades refleja fuertemente las influencias de los estilos afrocubanos y afropuertorriqueños, de la salsa neoyorkina con algunos ingredientes de los estilos afroestadounidenses, afrobrasileños y afrolatinos en general.

La presencia de rasgos afropanameños en su música está concentrada en producciones específicas.⁸²

Otro factor transculturador a considerar, es el cada vez más inmediato y tecnologizado acceso a todo tipo de música. Se trata de un fenómeno de comunicación que ha activado la creación de una cultura musical transnacional y su consumo masivo. En este contexto globalizador, población afrodescendiente de otros países de América que migran a la región centroamericana (Rep. Dominicana, Cuba, Colombia, Brasil), así como de migrantes afrocentroamericanos hacia centros urbanos de EUA, protagonizan un vivo intercambio y apropiación de valores culturales. Esas migraciones, a menudo de ida y vuelta, tornan aún más amplio el proceso de transculturación.

Se mencionan a continuación tres ejemplos de esos procesos transculturales de doble vía. Un primer ejemplo es el puente cultural que existe entre las comunidades afrolimonenses asentadas en el noreste de EUA y Limón. Un proyecto surgido dentro del ámbito de los efectos provocados por el tránsito de doble vía, es el grupo musical *Marfil*, nacido a finales de la década de los setenta, el cual refleja influencias de la tradición musical local limonense, mezclada con estilos *pop* estadounidenses, y específicamente afroestadounidenses como el *blues*, *soul*, *rap*, *funk* y el *jazz*.

Un segundo ejemplo de transculturalidad afrocaribeña en Costa Rica, es el grupo musical *Chocolate*, integrado por músicos cubanos residentes o inmigrantes temporales y músicos locales, que desde finales de los noventa interpreta repertorios afrocubanos y otros estilos locales. Y un tercer ejemplo, en este caso de transculturalidad afrocentroamericana en EUA, es el grupo musical *Chatuye*, integrado desde principios de los noventa por inmigrantes beliceños de origen garífuna en Los Ángeles, que crea repertorios donde se mezclan los ritmos y cantos garífunas

⁸² Sobre los rasgos musicales afro en Mejía Godoy, Blades y Ferguson se realiza un análisis en el capítulo VII de este trabajo.

tradicionales con el *blues*, el *hip-hop*, el *reggaetón* y estilos afroestadounidenses en general.

Para poder realmente comprender los procesos de transculturación con rasgos *afro* en América Central, también tenemos que observar la herencia *afro* en la Península Ibérica y las múltiples fecundaciones que surgieron en la era colonial, específicamente las expresiones o repertorios musicales que han tenido influencia particularmente en Mesoamérica. En esta panorámica histórica, el *son* es el complejo genérico más presente.

6.4.1. DANZAS Y SONES AFROIBÉRICOS O AFROCOLONIALES EN MESOAMÉRICA

En la Península Ibérica, las enormes dimensiones de la influencia afroarábica son evidentes en el sincretismo y transculturación que durante varios siglos han configurado las identidades nacionales y la pluriculturalidad modernas de España y Portugal. Esto es pertinente para esta investigación, por cuanto existen estudios sobre las influencias afroibéricas en algunas tempranas manifestaciones musicales en el área mesoamericana, en particular en la Gran Nicoya como uno de los espacios geográfico-culturales bajo observación en este caso.

No cabe la menor duda que muchas formas de baile y expresión musical con rasgos *afro* llegaron a América cuando ya estaban incorporados en las culturas de la Península Ibérica. Dichas formas y expresiones fueron llegando con el tránsito de esclavos africanos a América o de migrantes afroibéricos desde el inicio de la colonia. Respecto al estudio y reconocimiento de la africanía en las culturas musicales ibéricas, en particular del sur de España, se ha iniciado un giro importante desde hace unos diez años. Por ejemplo, Eloy Martín (2000), en respaldo de las pioneras investigaciones del cubano Fernando Ortiz (1965), señala al respecto:

“África invadió a los pueblos de un lado y otro del Atlántico con sus tambores, marimbas y sambombas y con sus mojjangas, ñaques, gangarillas, bululús y demás bailes e histrionismos, que van a las procesiones, a los teatros, y a todo jolgorio popular. [...] Los esclavos llegaron a la península con bailes y cantes africanos que por la viveza de su ritmo y la sensualidad de sus movimientos llamaron pronto la atención de la sociedad esclavista que los acogía. La afición de estos colectivos por la música, que practicaban especialmente en sus reuniones en los días festivos, despertó pronto el interés ajeno. Sirva de ejemplo el caso de Sevilla, ciudad donde, al menos desde finales del siglo XIV, se les permitía celebrar tales fiestas. El paso de los siglos no vino sino a confirmar la situación descrita. En 1566 Muley Núñez se quejaba de que se prohibiera bailar las "Leilas" y "Zambras" a los moriscos, mientras que se permitía bailar y cantar a los negros” (pp.1 y 3).

Existen fuertes indicios históricos y referencias historiográficas sobre el origen afro-hispanoamericano de algunas formas musicales y danzas canonizadas en España, por lo cual Martín (op.cit.) afirma:

“Cuando el componente africano de la música española, forjado en los siglos XVI y XVII, estaba a punto de desaparecer, llegaron del otro lado del Océano Atlántico los ritmos africanos aclimatados en América. La nueva música africana pasada por tierras americanas se introdujo en España al aprovechar los gustos musicales previamente introducidos por los esclavos africanos en los siglos anteriores. La continuidad estaba asegurada. Posiblemente este proceso, aún mal conocido, ha favorecido que los especialistas en el flamenco hayan tendido a olvidar los orígenes africanos de la música que nos interesa.” (p. 9).

Al margen de cierta polémica sobre el origen hispanoamericano de algunas danzas y formas musicales de los siglos XVI y XVII, los elementos *afro* son inconfundibles en *chaconas*, *zarabandas*, *guineos*, *zarambeques*, entre otras (Stevenson 1952, Strauchler 2006). La *chacóna* está muy ligada a la *passacaglia* o *pasacalle* que se considera de origen italiano o español, y ambas eran bailes lentos con tres tiempos por compás que compartían la peculiaridad de construirse sobre un bajo *ostinato*.

Fra-Molinero (1991) habla del origen afroamericano de estas danzas:

“La influencia de los bailes africanos en la población general fue enorme. La gente blanca asociaba la zarabanda y la chacóna con los negros, pero no eran éstos los únicos bailes de origen africano o afroamericano. Estaba el guineo, muy temprano, el paracumbé, el ye-ye y el zarambeque, también llamado zumbé. Emilio Cotarelo señala el origen a la vez americano y afrohispanico de la chacóna, con documentos literarios de la época” (p. 5).

Ejemplo de línea de bajo de *chacóna*:



Figura Musical 6: Bajo de chacóna

Fuente: Strauchler, 2006

Esta línea de bajo de *chacóna* muestra la combinación de figuras binarias y ternarias que se ha conservado como elemento metrorrítmico característico en muchos *sones* de la región mesoamericana que hoy componen parte importante del folklore representativo de los distintos países de la región. Por ejemplo los *sones de toros* de

Nicaragua y Guanacaste, o algunas obras del estilo *guarimba* de Guatemala (Lehnhoff, 2005). El *torito pinto*, una *danza-son* que forma parte de los repertorios folclóricos desde Guatemala hasta Costa Rica, es interpretado musicalmente y danzado en múltiples variantes, y en el caso de Nicaragua y Costa Rica, la ejecución musical se realiza en una combinación metrorrítmica binario-ternaria.

Robles (2008) va todavía más lejos al aportar datos cronológicos y geográficos acerca del surgimiento de la *zarabanda*:

Los antecedentes de la zarabanda se ubican en Panamá en 1539 y en México en 1569: la "Çaravanda" del poeta español Pedro de Trejo radicado en Michoacán. Si la más temprana prohibición de la chacona en España es en 1583, Diego Durán -el cronista dominico- la menciona como una danza común en Nueva España antes de 1579. Los comentarios de europeos sobre estas danzas se refieren a su carácter lascivo y vulgar. Para probar sus orígenes novohispanos se ofrecen a menudo ciertos pasajes de obras de Cervantes, Lope de Vega y Quevedo, quienes sitúan al puerto de Tampico como su cuna materna. Sea cual fuere el modesto origen popular de la zarabanda, su primera aparición en un manuscrito musical fue en el villancico "guineo" a seis voces del compositor portugués Gaspar Fernández (1570-1629), maestro de capilla de la Catedral de Puebla, donde se aprecia un exaltado ritmo negroide: "Zarabanda tengue que tengue, zumba casú cucumbé"(p.7).



Figura Musical 7: Ejemplo de zarabanda

Fuente: Artículo *La música de Gaspar Sanz*. Partituras de Guitarra Flamenca. <http://www.ctv.es/USERS/norman/jacarac.htm>)

Los datos históricos de Robles (ídem), y el ejemplo anterior de *zarabanda* del compositor y maestro de capilla Gaspar Fernández⁸³, confirman dos cosas:

1. La recurrencia de figuras binario-ternarias en formas musicales que son de origen afroibérico y afrocolonial americano. Esta figura aparece de manera más yuxtapuesta en estas danzas antiguas, pero gradualmente aparece de manera superpuesta en las formas musicales de finales del siglo XIX en adelante.

⁸³ Respecto a la identidad de Gaspar Fernández es importante incluir aquí el conocimiento de Igor de Gandarias (carta del autor, abril de 2013). Él menciona que existen estudios recientes de Omar Morales (México), los cuales demuestran que Gaspar Fernández no es portugués y que no es el mismo Gaspar Fernández que trabajaba en Evora al mismo tiempo que él trabajaba en Guatemala y la Nueva España. Tampoco se ha encontrado aún su fecha y lugar de nacimiento, pero las investigaciones apuntan a que fue en Guatemala, donde transcurrió su niñez y adolescencia, también donde se formó e inició su actividad profesional.

2. Codificaciones *afro* de distintos orígenes influyeron desde tempranas épocas históricas, y confluyeron en las culturas musicales del continente americano.

En Nicaragua también existen registros acerca de la *zarabanda* como evento performativo propio de la historia musical del país. Adolfo Olivas (2002) registra el asunto así:

“La zarabanda’, durante la conquista española, se convirtió en un baile de protesta. Los nativos embriagados con chicha bruja, realizaban movimientos atrevidos, sensuales y eróticos para espantar los malos espíritus. Su nombre se origina del alboroto que escenificaban los primeros pobladores de Estelí y que, hoy, la Casa de Cultura trata de rescatarlo. Allá por el año 1685, en San Antonio de los Esterillos, primer asentamiento de los fundadores del actual Estelí, los nativos bailaban ‘La zarabanda’, aparentemente para celebrar la lucha de resistencia de los indígenas contra los españoles. El antiguo pueblo de Estelí practicaba el baile llamado ‘La zarabanda’, que identificó a los pobladores de la Villa de San Antonio Pavía, cuyos movimientos superaban al “palo de mayo” de la Costa Atlántica de Nicaragua, a tal punto que el obispo Morel de Santa Cruz, se indignó por ser ‘profano y deshonesto’. [...] El historiador José Floripe Fajardo apunta que ‘La zarabanda’ fue una danza nativa que se popularizó en el Pacífico, Centro y Norte de Nicaragua. ‘Fueron piezas musicales danzarias de estilo y carácter netamente mestizo que el nativo ocupaba para desahogarse de las amarguras y sufrimientos que le infligían los tormentos de la conquista’, reseña” (pp. 1, 3).

De las anotaciones de Olivas se desprenden dos conclusiones. Primero, que la *zarabanda* llegó a formar parte de una expresión popular colonial en Nicaragua, cuando la Gran Nicoya era todavía una subregión culturalmente más homogénea, por lo tanto también elemento de consideración en el estudios de los códigos afrocriollos del folklore actual. Segundo, que la crónica de Robles refleja la ignorancia sobre el origen

afrocriollo colonial de la *zarabanda*, o que su relato se suscribe implícitamente al discurso oficial del mestizaje en Mesoamérica, que hasta hace poco había procurado ignorar o desaparecer las raíces y valores culturales de origen africano en la región. Como se ha documentado aquí, no son poco relevantes los elementos *afro* en la *chacóna* y la *zarabanda*, así como los vínculos de estas formas musicales con el desarrollo de los *sones* regionales⁸⁴.

El panorama histórico permite reconocer gran variedad de rasgos o códigos *afro* que, mezclados con elementos indígenas y europeos, han permeado las culturas musicales antillanas, mexicanas y las centroamericanas. Y, conforme avanzan los estudios en los campos de la musicología y antropología de la música, se hacen más claros los ejes transversales y similitudes estructurales musicales que las atraviesan las tradiciones y repertorios musicales tanto del Caribe insular como de Mesoamérica a través del tiempo. El *Son de la Ma Teodora* es un claro ejemplo de ello, pues en la interpretación de Lino Frías con Celia Cruz⁸⁵, la estructuración rítmica básica de la pieza es la misma que hallamos en los *sones* mexicanos, por ejemplo los jaliscienses, donde se superponen la estructura rítmica binaria con la ternaria.

6.4.2. VILLANCICOS GUINEOS Y NEGRILLOS EN MESOAMÉRICA

El *villancico* es una forma poético-musical compuesta por un estribillo de uno o más versos, y una estrofa (mudanza) o número de estrofas, semejantes en cantidad de

⁸⁴Es importante agregar aquí el criterio de Igor de Gandarias (carta del autor, abril de 2013). Él sostiene que existe una cantidad de *sones* guatemaltecos indígenas y mestizos que no muestran nexos con culturas africanas y que todavía se encuentran en una fase embrionaria de investigación.

⁸⁵ Interpretación disponible en http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=xI8xzEvlmcl
Ver nota a pie de página No.86 para más información sobre el *Son de la Ma' Teodora*.

versos y metros, y terminadas por una “vuelta” o verso final que rima con el estribillo, seguido de la repetición total o parcial. Su nombre proviene del término “villano”, en el sentido de aldeano o campesino (Vodovozova, 1996; Lehnhoff, 2005).

Las primeras fuentes documentales en las que aparece la palabra *villancico* son el Cancionero de Stúñiga (ca. 1458) y el Chansonnier d’Herberay (ca. 1463), más posteriores son el Cancionero de la Colombina y el Cancionero musical de Palacio. A finales del siglo XV, Juan del Encina fue el autor más representativo de este género, quien en sus composiciones utilizaba el tiempo binario y para aquellas obras que tenían una temática popular, el ternario (Rodríguez, 2011).

Hacia el siglo XVI las autoridades eclesiásticas católicas empiezan a considerar la conveniencia de introducir en la liturgia composiciones en castellano como una forma de acercar el pueblo a la iglesia, por lo que el *villancico* cambia gradualmente su temática sobre el amor cortés, para ir centrándose en temas religiosos. De esta manera, en los albores del siglo XVII se empieza a utilizar en los responsorios de maitines de las principales fiestas litúrgicas. Así los *villancicos* se convirtieron en una de las principales obligaciones compositivas del maestro de capilla para las principales fiestas del calendario litúrgico. En todos los dominios españoles de América el *villancico* fue un género predilecto de composición, propio de los siglos XVI a inicios del XIX (Lehnhoff, ídem).

Existen repertorios de *villancicos* con letras portuguesas, tlascaltecas, en náhuatl y africanas, entre otras. Algunos son de tipo dramático y semidramático, en los cuales se utilizan identidades no hispánicas y acentos característicos, por ejemplo de tipo *afro*, como los villancicos llamados *negro*, *guineo*, *canario* y *negrillo*. Behague (1979) hace referencia a los efectos pintorescos de estos *villancicos*, basados en tradiciones musicales afrohispanicas y con letras basadas en dialectos pseudo-negros. Estos repertorios también son un ejemplo de la herencia musical *afro* en nuestra región desde épocas históricas tempranas.

The image displays a musical score for a villancico. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (soprano and tenor parts) and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal lines. The score includes measure numbers 30, 35, and 40. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The overall style is characteristic of early colonial Spanish music.

Lyrics from the score:

can - ta la es - col - de - lo pli - mo Fla - ci - cu - to - ca to - cu - to -
va - ya va - ya va - ya to - ca to -
es - tu - si - u - si - e u - si - e u - si - e que u - si - e pli - mo
u - si - e que o - si - e pli - mo
u - si - u - si - e u - si - e
u - si - e que u - si - e al si - qui - llo - le - gla - le - mo mi - co -
u - si - e que u - si - e al si - qui - llo - le - gla - le - mo
u - si - e que u - si - e al si - qui - llo - le - gla - le - mo mi - co -

Figura Musical 8: Villancico 1

Fuente: Compases 37- 41 de “Toca la flauta” de Alonso Torices. Fuente: *Villancico de Negros, una ventana por donde se ve e integra al otro*, Artículo del Dr. Gerardo Meza. *Revista Comunicación*, UCR. Volumen 18, año 30, No. 2, Agosto-Diciembre, 2009 (pp. 13-21) 13

Tal como muestra el ejemplo anterior, y en semejanza al villancico “*Negro de naidad*” o de Torices, Meza (2009) informa:

El villancico de Alonso Torices, “Toca la flauta”, está escrito en fa, la métrica es de 6/8 y a menudo aparecen efectos de hemiola. La característica

principal, del villancico de negros, es la práctica responsorial de solistas versus coro, como el caso del “Negro de navidad” de Torices, el tiple solista versus dos triples y bajo en el coro con bajón duplicando la voz del bajo” (p.18).

En estos *villancicos* referidos por Meza también están presentes elementos estructurales musicales de raíz *afro* como la hemiola y el canto responsorial. Las expresiones musicales afrocoloniales como la *zarabanda*, la *chacóna* y los *villancicos negros*, confirman que la composición genético-cultural con raíces *afro* inició desde muy tempranos episodios de la historia de América, y en este caso de nuestro Istmo. Este hecho amplía nuestra perspectiva sobre los variadísimos y abundantes rasgos de africanía que configuran las identidades musicales centroamericanas.

6.4.3. ¿QUÉ ES EL SON?

Es indispensable abordar el ámbito del *son* en sus orígenes. Un perfil histórico del *son* muy esclarecedor, lo suscribe Héctor García (2009), y es de especial interés para nosotros por la vinculación con las danzas afrocoloniales⁸⁶:

⁸⁶No corresponde en este trabajo un acercamiento particular al *son cubano*, pero dada su enorme importancia y profundas repercusiones en los repertorios afrocaribeños y de toda América Latina, es oportuna una breve reseña del mismo. El *son cubano* pertenece al complejo genérico del son caribeño (Gómez y Elí, 1995), y se desarrolló en Cuba a inicios del siglo XIX. El período alrededor de la revolución haitiana de finales del siglo XVIII que culminó en 1804 con la proclamación de la República de Haití y la abolición de la esclavitud, provocó un gran éxodo de haitianos al oriente cubano, especialmente Guantánamo y Santiago. Miles de haitianos se fueron a trabajar a la zona montañosa en los cafetales de sus amos franceses (Limonta, Jarrosay y otros, s.f.) En las primeras décadas del siglo XIX, las canciones tradicionales españolas y los estilos de bailes hispano-afro-franco-haitianos fundamentalmente, influyeron en el nacimiento de una forma peculiar de música conocida como *changüí*, que surgió más específicamente en la cordillera montañosa de Guantánamo – Baracoa, denominada por muchos estudiosos como el verdadero emporio de géneros musicales cubanos. Y es del *changüí*, posteriormente de donde saldría el *son cubano*. Se trata de una estructura musical con elementos procedentes de las músicas africanas (bantú) y españolas, confluyendo en él, giros rítmicos, estribillos, modos percutivos, entonaciones y sonoridades de las cuerdas pulsadas. Se atribuye al haitiano tresero (guitarrista), conocido como Nené Manfugás, la introducción de los primeros sones montunos en 1892, durante los

“Son es el nombre común de varios géneros musicales de origen afro-caribeño-mestizo que se cultivan en varios países de la cuenca del mar Caribe. Da cuenta la historia que allá para los inicios de los 1800's los negros bailaban por las calles del viejo San Juan, al "Son" de sus atabales. Por ejemplo vemos como en México ya también tenían su Son desde el siglo XVII, cuando ya se aplica este nombre a ciertos cantos y bailables populares, que se conocieron como letrillas, coplas o coplillas, cuya intención era casi siempre picaresca, como su natural antecesor, el cantar español. Resulta además ilustrativo recordar el caso del baile llamado de "El chuchumbé", hacia 1766, que se bailaba en Veracruz. El Chuchumbé era uno más de los Paracumbés, Cachumbas, Gayumbas y Zarambeques, parientes de la Chacona y la Zarabanda española que se bailaba con aires similares a lo que luego se definirían como Rumbas” (pp. 13-14).

Del contexto histórico musical que explica García (ídem), así como por el conocimiento y praxis musicales de este autor, se puede afirmar que el son es una expresión genérica para una forma canción, vinculada a las expresiones musicales y danzarias tanto de los pueblos mesoamericanos, como de los afrocaribeños. De sumo interés son las investigaciones de Ruvalcaba (2007) sobre el *huapango*, el *son* y el *jarabe* en México, quien se fundamenta en gran cantidad de documentos históricos y en un estudio cruzado de las evidencias:

carnavales en Santiago de Cuba. Hay referencias históricas incluso de dos dominicanas que tocaban la bandola (tipo también de guitarra), quienes se alega que compusieron el primer *son*, llamado el *Son de la Ma' Teodora* (Ortiz, 1965).

“Es de notar que dentro de las diversas regiones particulares que conformaron la Nueva España, entre las cuales estaban la Zona Media y la Huasteca, existen diversos géneros musicales populares en los que se conceptúa la música en estrecha asociación con el baile. A estos géneros coreográficos se les relaciona de un modo o de otro con el término castellano de son. Entre algunos de ellos encontramos, además del huapango de la Zona Media y Altiplano del Potosí, y de la Sierra Gorda: el huapango del sur de Veracruz, más conocido como son jarocho, el huapango de la Huasteca, el mariachi, sones de arpa grande, los sones y gustos de Tierra Caliente, sones de tarima de Tixtla, sones y chilenas de la Costa Chica, sones y jarabes de los valles de Oaxaca. Además, desde la época virreinal existieron en dichas zonas numerosos bailes similares mencionados en denuncias a la Santa Inquisición, en las que se les relaciona con mulatos, mestizos e indios. Algunos de sus nombres eran El chuchumbé, El pan de manteca, El pan de jarabe, Los panaderos, El toro viejo y nuevo, etc.” (p.28).

Se concluye entonces, en el espíritu de Ruvalcaba (ídem), que no podemos ir más allá de una sola certeza en cuanto al origen del *son*: sus raíces en la trilogía cultural indo-afro-española. Y para el objeto de estudio, el *son* denomina una gran cantidad de formas músico-danzarias en América Central, que tienen fuertes vínculos tanto sociohistóricos como estructurales musicales con los *sones* mexicanos.

6.4.4. SONES CENTROAMERICANOS

Los *sones* centroamericanos, aunque con muchas variantes, en general pertenecen a un conjunto de repertorios o cancioneros incluidos en el complejo genérico del *punto*, de acuerdo a las categorías propuestas por las musicólogas cubanas Zoila Gómez y Victoria Eli (1995). En Costa Rica y Panamá encontramos

incluso una forma musical denominada *punto* (Meléndez, 2009) que comparte la mayoría de los elementos estructurales musicales de los *sones* de la región.

Los *sones* de Guatemala, también genéricamente denominados *sones chapines*, muestran una gran variedad de formas y estilos. Su espíritu e interpretación están orgánicamente ligados a la marimba, excepto algunos de origen más antiguo. Para la investigación musicológica regional más allá de este trabajo, es importante estudiar el uso de la marimba, así como las relaciones estructurales y estilísticas entre los *sones* guatemaltecos, nicas y guanacastecos, pues la marimba es un elemento común. Algunas de las variedades de *son* más representativas de Guatemala⁸⁷:

Son de la chabela: Es de origen precolombino de Cahabón, Alta Verapaz, e incluye el uso de un toro hecho de petate.

Son ceremonial: Se toca en los atrios de iglesias, e incluye música con tambor, tamborcito, pito y chirimía. En algunas regiones no se danza y entonces recibe el nombre de “toque ceremonial”.

Son de pascua: Cultivado y mencionado ya por José E. Samayoa (principios del siglo XIX) y presenta rasgos comunes con el villancico de pascua “de indios” y “de negros” de Rafael Castellanos. Tuvo origen en la época navideña.

Son tradicional o autóctono: Se puede tocar con marimba de arco para una persona, marimba sencilla de tres a cuatro personas, conjuntos de cuerdas rústicos como el arpa, violín, guitarrilla.

Son barreño: Se originó en San Sebastián de Retalhuleu (región occidental de la costa pacífica). Se toca en marimba sencilla entre tres ejecutantes con tres y hasta cuatro baquetas. Recurre frecuentemente a la hemiola y se caracteriza por su forma de dos secciones, una más movida que la otra.

⁸⁷ Fuentes de información: *Creación Musical en Guatemala*, Dieter Lehnhoff (2005) y *Notas de Guarimba, Obra de Wotzbelí Aguilar*, Arq. María Aguilar (2009). Ver bibliografía.

Son típico: Es interpretado en una marimba de doble teclado. De carácter melancólico, surge en el seno de las marimbas de *Los Bethancourt* y *Los Hurtado* de Quetzaltenango. El metro es por lo general de $\frac{3}{4}$ y excepcionalmente $\frac{6}{8}$. El bajo lleva el tiempo fuerte y el centro armónico los complementa.

Son chapín: De carácter alegre, se escucha en las áreas urbanas donde la marimba de doble teclado y bandas de música son las protagonistas. El metro es $\frac{6}{8}$, y se asocia a menudo a la canción escolar.

Son de proyección folclórica: Reúne elementos folclóricos y modernos donde se incluyen instrumentos musicales que rompen con la instrumentación tradicional.

Guarimba: El creador de este estilo de son fue el compositor Wotzbelí Aguilar. Su nombre responde a la combinación de las sílabas *gua* de Guatemala y *rimba* de marimba. Al principio el ritmo era llamado “fox en $\frac{6}{8}$ ”. Se trata de una pieza en metro de $\frac{6}{8}$ que combina ritmos binarios y ternarios, con frecuentes hemíolas.

Respecto al *punto* o *son guanacasteco* es necesario aclarar que Gómez y Eli (op.cit.) lo ubican dentro del complejo genérico de la *contradanza*. No obstante, al estudiar las características metrorrítmicas de escritura musical de este *punto* o *son*, aparecen algunas dificultades. Tanto en la escritura del *son* guanacasteco como del *son nica* (de este último no hacen mención dichas autoras) se identifican confusas y erróneas notaciones de tipo contradancístico. Si bien estas formas se han ido transformando y haciendo préstamos de otros estilos, su escritura e interpretación en realidad corresponden al complejo del *punto*, en métricas superpuestas de $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$.

El *punto* o *son guanacasteco*, muy similar al *son nica*, adquirió denominaciones como *callejera*, *tambito*, y *parrandera*⁸⁸, y se ha difundido en todo el territorio costarricense, dejando sentir su genética musical relacionada con el *son mexicano*,

⁸⁸ Sobre la estructura rítmica y una variedad de denominaciones para el *son guanacasteco*, la investigación de mayor profundidad y vigencia es *La música tradicional de Guanacaste: una aproximación escrita* (2006) de Acevedo y Duarte.

específicamente el *son jalisciense*, el cual también pertenece al complejo del *punto*. En contraste con estos *sones*, los repertorios de Ferguson y Blades⁸⁹ se vinculan más bien con el complejo del *son cubano* (Gómez y Elí, op.cit, p. 234), otra forma genérica con muchísimas variantes regionales y subformas, extendida por todo el Caribe (ver nota a pie de página No. 80).

Abajo se han copiado tres ejemplos que muestran las variantes en la escritura musical para piano de tres obras costarricenses que ejemplifican muy bien los préstamos múltiples entre distintos estilos. Los ritmos binarios y ternarios se usan indistintamente o según versiones a gusto del arreglista. Se combinan y se intercambian los estilos de la *contradanza*, el *son guanacasteco* y el *pasillo* en las versiones siguientes de: *En Puntarenas*, *Caballito nicoyano*.

⁸⁹Como se explicó en el apartado Justificación y Relevancia de este trabajo, las obras de Rubén Blades seleccionadas para el análisis musical en este trabajo (una de ellas de Osvaldo Ayala) contienen elementos identificablemente afropanameños que son esenciales para esta investigación, dado que la mayor parte de sus obras contienen elementos estilísticos más afrocubanos y afropuertorriqueños.

En Puntarenas

POPULAR, PREMIADA EN CONCURSO

LETRA: Lisímaco Chavarría

MÚSICA: Roberto Campabadal

The musical score for 'En Puntarenas' is presented in a piano arrangement. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics include 'p' (piano) and 'Menos' (diminuendo). The piano part includes a section labeled 'Imitando a la marimba típica'. The lyrics are: 'A-ro - ma sua - ve de la re - se - da y el mar sos tum - bo a - ma en la pla - ya don - de la es - pu - ma vi - bran - do que - da como he - lio tro - po, que se des - ma - ya a - ro - ma sua - ve de la re - se - da'.

Figura Musical 9: En Puntarenas

Fuente: *Época de Oro de la Música Escolar Costarricense*. Juan E. Quesada y Juan R. Camacho (2004). EUNED, p.124.

En el arreglo para piano del ejemplo anterior podemos observar la figura rítmica típica de una *contradanza*, asignada en el patrón de acompañamiento de la mano izquierda. Esta figura rítmica básica de la contradanza,

A musical notation in bass clef, 2/4 time signature, showing a rhythmic pattern: a quarter note followed by two eighth notes.

se transformó en

A musical notation in bass clef, 2/4 time signature, showing a transformed rhythmic pattern: a quarter note followed by a dotted quarter note.

Figura Musical 10

En España se le llamó a la segunda figura *ritmo de tango*, o también *tango de negros*. Se conocía en España por el toque de tambor ritual de algunas etnias africanas. Debido a la transculturación, lo encontramos hoy en la base rítmico-armónica de casi todos los géneros bailables cubanos y caribeños, con sus particularidades en las distintas islas. Incluso forma parte de bases rítmicas que encontramos en el *tango* argentino-uruguayo y en distintos géneros brasileños. Carpentier (1946) señala que esta figura rítmica es un elemento de estilo de origen africano, que se encuentra tanto en una *habanera*, con en un tempo *andante cantabile*, en una *contradanza* o hasta en una *conga* de Cuba. Para efectos del objeto de estudio, se trata de una célula que está en la genética del *reggae* y el *calypso* afrocentroamericano, pero también en otros estilos afropanameños como el *tamborito*.

En otro contexto estilístico, la pieza titulada el *Punto Guanacasteco*, interpretada a menudo como un *son* o *parrandera*, fue erróneamente escrito con esta figuración rítmica contradancística:

PUNTO GUANACASTECO



The image shows a musical score for a piece titled "PUNTO GUANACASTECO". The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble and bass staff. The first system begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are several first and second endings marked with "1." and "2." throughout the piece. The score ends with a double bar line and the word "AL.F." (Al Fine).

Figura Musical 11: Punto guanacasteco

Fuente: (Gómez y Eli, 1995)

también encontramos versiones donde la escritura musical se asemeja más a la de un pasillo en 3/4.

Frente a este paisaje musical centroamericano, donde formas, estilos, figuraciones rítmicas e instrumentaciones se interrelacionan y se hacen préstamos recíprocamente, la observación de Acevedo (1997) es sumamente acertada:

“Debemos considerar en este punto las confusiones que se presentan y se seguirán presentando en relación a la nomenclatura de los aires o ritmos musicales de cada región. Esto ha sido un problema difícil de resolver para los musicólogos, pues como los manifestó Leonardo Acosta ‘aparece la misma música con los más diversos nombres’ (Acosta: 1982, p. 170) o diversa música con el mismo nombre de un lugar a otro y aún dentro del mismo país, o sea, que un mismo ritmo o patrón tiene distintas denominaciones. Además otras veces se presenta lo contrario; a ritmos diferentes se les llama igual. El problema se agrava aún más por los continuos préstamos recíprocos, por las fusiones y desaparición de géneros por modalidades que los absorben como pasó en Guanacaste con el punto que fue absorbido y modificado por la Parrandera. Por eso, si nos interesa conocer a fondo la historia de la música de nuestro continente debemos estudiar su estrecha relación con la historia social, política y económica, además de sus rutas comerciales, sus guerras, centros de influencia y todo aspecto social que en ello se involucre” (p.24).

Dada la variedad de notaciones musicales de repertorios que abarcan tanto los *sones* centroamericanos, como en general otros géneros y estilos musicales regionales, el estudio y análisis de todos ellos debe tomar en cuenta la práctica interpretativa cotidiana como fuente para la investigación. Los préstamos recíprocos, la transformación y transculturación constantes de distintas herencias refuerzan los postulados expuestos en esta investigación sobre la impostergable necesidad de

teorizar y crear una epistemología a partir de contextos sociohistóricos y antropológicos particulares de la realidad histórica y el desarrollo cultural regionales, lo cual incluye la transmisión oral.

Para profundizar en estos hechos culturales y avanzar en la construcción de conocimiento musical propio, será de gran beneficio una agenda regional de estudio permanente sobre los conceptos de oratura y oralitura. Por ejemplo, este investigador plantea el concepto *oralimúsica*⁹⁰ como herramienta teórica acorde con las características de nuestras manifestaciones musicales.

⁹⁰ Ver apartado 2.4. Análisis de Datos. Fase 2

CAPÍTULO VII. ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO

Este ejercicio analítico-musical reconoce que la herencia *afro* en repertorios de canción centroamericana y su influencia en la configuración de estilos musicales regionales en general, no es un número de página de un catálogo histórico. Tal como se ha abundado en este trabajo, los procesos de aculturación y transculturación son tan orgánicos y socialmente vivos, que rayaría en la comedia epistemológica, pretender una segmentación, sea sociocultural o musicológica de células o códigos africanos supuestamente “puros” u “originales”.

Como consecuencia de lo anterior, en la obra de Mejía Godoy, Ferguson y Blades están presentes códigos *afro* que reflejan gran creatividad y capacidad de representación de fenómenos socioculturales regionales que son, en muchos casos, resultado de eclosiones culturales. En ellos se producen gran variedad de apropiaciones, mutaciones y reelaboraciones de formas y estilos musicales, algunos como fenómenos de retorno cultural entre distintas partes de la América continental, el Caribe insular y sus extensiones o enclaves en los Estados Unidos.

Se ofrece en este capítulo el análisis musical de las obras escogidas, que representan en sí el material primario de estudio, para determinar y exponer los rasgos *afro*, así como las interrelaciones encontradas entre ellos (ver capítulo II Acercamiento Metodológico para detalles sobre los procedimientos analíticos). De cada obra se presentan cuatro descripciones:

1. Ficha técnica.
2. Gráfico con el análisis de la forma o estructura.
3. Transcripción de la estructura melódica en pentagrama.
4. Texto (letra).

Generalmente, en los estudios relacionados con la antropología de la música, sobre todo “popular”, se da una concentración en el estudio de la temática social a menudo implícita en las letras de las canciones. No hay la menor duda de que eso es muy importante, pero en esta investigación los ejemplos y el énfasis se enfocan en otro

ámbito donde las visiones sociales tienden a pasar inadvertidas: en las prácticas musicales, o en las maneras de hacer la música. Al final de cada letra se presentan las observaciones analítico-musicales.

7.1. ANÁLISIS DE *CONGOLÍ CHANGÓ*

Ficha técnica

Título de obra: ***Congolí Changó***.

Compositor: Luis E. Mejía Godoy.

Producción: *Nicaribe Soy* (MA Productions, 2003).

Estilo: Calypso fusión.

Métrica: 2/2 (♩).

Tempo: ♩ = 88.

Duración: 4' 27".

Tonalidad: Mi mayor.

Instrumentación: Percusión menor, batería, congas, bongoes.

Guitarra.

Voz + Coro.

Bajo Eléctrico.

Sintetizadores (Flauta de pan, marimba, piano, steel drum).

Congolí Changó

♩ = 88

The musical score is written in 8/8 time and consists of six staves of music. The first staff is labeled "Estribillo (Coro)" and contains measures 1 through 5. The second staff contains measures 6 through 11. The third staff is labeled "Estrofa" and contains measures 12 through 16. The fourth staff contains measures 17 through 20. The fifth staff contains measures 21 through 25. The sixth staff contains measures 26 through 28 and ends with a "Fine" marking. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Orden de repeticiones de la estructura melódica

Introducción instrumental — 2x estructura completa — Interludio instrumental —
1x estructura completa — Estribillo — Interludio vocal-instrumental — 1x estructura completa —
Estribillo — Coda vocal-instrumental.

Guía melódica N°. 1: Congolí Changó

Letra de *Congolí Shangó*

Estribillo: *Congolí shango, yemá yemayá...*

Estrofa: *Limón es verde guatusi
rojo mandinga sabor panbom (bis)
y está metido en el suampo
que solo al negro respeto (bis)*

(Estribillo)

Estrofa: *Mi nana me dio leche blanca
de sus tetas negras limón (bis)
y me durmió con su canto
dahomeyano limón (bis)*

(Estribillo)

Estrofa: *Mi tata me heredo su torso
desnudo y prieto limón (bis)
sus ojos lunas su bamba
su risa azúcar limón (bis)*

(Estribillo)

FIN

Observaciones analíticas específicas y comparativas

.-El apoyo de la frase rítmico-melódica que se da recurrentemente en el pulso 1 del compás, está relacionado con la cumbia. Este apoyo lo encontramos también en *Eres mi canción*.

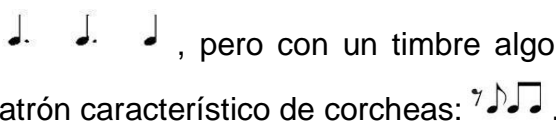

Ejemplo: Compases, 1, 6, 12 y 17 de *Congolí Changó*.

Compases 1, 4, 6,8 y 16 de *Eres mi canción*.

.-La estructura armónica refleja los conceptos de la armonía tonal funcional típicos del calypso, los cuales a su vez se enmarcan dentro de los géneros del son afroantillano. Sin embargo, es de notar (similar en el caso de Ferguson) que el ritmo armónico y la

aparición del IV sin preparación con dominante secundaria, son, en criterio de este autor, aspectos anclados en la herencia de la canción británico-irlandesa extendida en todo el Caribe anglófono. Esto podrá investigarse posteriormente con mayor profundidad.

.-El ensamble rítmico reproduce una base de percusión relacionada con el *calypso* pero con elementos diversos tomados de otros estilos afrocaribeños. La línea de bajo reproduce la figura característica del *calypso* y otros estilos afroantillanos y afrocentroamericanos:

 , pero con un timbre algo difuso, mientras la guitarra acompaña con el patrón característico de corcheas: .

.-Interesantemente, el sonido de flautas de pan, emulado por un sintetizador en la instrumentación, establece una conexión con los timbres de las músicas precolombinas que todavía hoy forman parte de los repertorios de pueblos indígenas de distintas zonas de América, siendo los repertorios del Altiplano andino los más difundidos.

.-Un aspecto importante a destacar es la introducción establecida en este arreglo de la pieza. Se crea un paisaje sonoro al principio con efectos y sonidos que imitan un espacio de naturaleza tropical. Este es un recurso frecuente en los arreglos musicales o en episodios improvisados de los repertorios afrolatinos.

7.2. ANÁLISIS DE *RÍO COCO WANGKI*

Ficha técnica

Título de obra: *Río Coco Wangki*.

Compositor: Luis E. Mejía Godoy.

Producción: *Tengo América en mi voz* (Fonocal, 2010).

Estilo: Calypso fusión.

Métrica: 2/2 (♩).

Tempo: ♩ = 99.

Duración: 4' 19".

Tonalidad: Fa mayor.

Instrumentación: Percusión menor, batería, congas, bongoes.

Guitarra.

Acordeón.

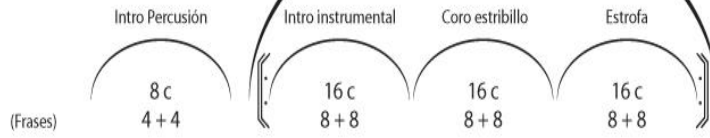
Voz + Coro.

Bajo Eléctrico.

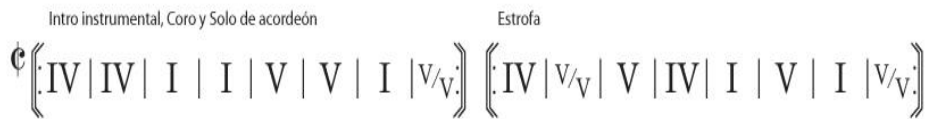
Sintetizadores.

Río Coco Wangki

Estructura formal



Estructura Armónica (La M)



Intro / percusión e intermedio instrumental + texto hablado no tienen estructura armónica

Gráfico N° 2: Río Coco Wangki

Río Coco Wangki

$\text{♩} = 99$

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). It consists of six staves of music. The first staff is labeled 'Estribillo (Coro)' and contains measures 1 through 4. The second staff contains measures 5 through 9, with a first ending bracket over measures 5-8 and a second ending bracket over measure 9. The third staff is labeled 'Estrofa' and contains measures 10 through 13. The fourth staff contains measures 14 through 17. The fifth staff contains measures 18 through 22. The sixth staff contains measures 23 through 27 and ends with the word 'Fine'. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings are present throughout the score.

Orden de repeticiones de la estructura melódica

Introducción instrumental -- 1x estructura completa -- Interludio instrumental -- 1x estructura completa -- Estribillo -- Interludio percusión y voz hablada -- Estribillo -- Sólo de acordeón -- Coda instrumental (igual a introducción).

Guía melódica N°. 2: *Río Coco Wangki*

Letra de *Rio Coco Wangki*

Estrillo: *Rio Coco Wangki, espejo de los miskitos*
Gran serpiente de plata
Que mañana será pa' ti
Rio Coco Wangki, reserva de mi planeta
Alma vida y corazón
De mi patria multiétnica.

Estrofa: *Río de aguas caudalosas*
Y de noches transparentes
Donde la luna se peina
Antes de irse a dormir
Rio Coco Wangki, cantera de bosque y agua
Orgullo de Nicaragua
Tesoro de mi país.

(Estrillo)

Estrofa: *Allí crece la caoba*
La ceiba y el cerro real
Paraíso de guacamayas
Del águila y del quetzal
Hay quienes quieren dstruir
Tu belleza natural
Tu rica fauna y flora
Hermana del bosawás.

Voz hablada en miskito y después en español:
Dios de las nubes y el agua
Los cerros y las montañas
Protege y salva el wangki
Dales fuerza y sabiduría
Para vencer al que quiere
destruir nuestro país.

(Estrillo)

FIN

Observaciones analíticas específicas y comparativas

.-Aquí encontramos una figura rítmico-melódica relacionada con el *calypso*, y la *bomba* puertorriqueña. Ejemplos: Compás 1 de *Río Coco Wangki*.

Compás 36 de *Callaloo*.

La figura rítmica en cuestión, escrita en unidades de corchea:



Figura Rítmica 1: Ritmo de *bomba* puertorriqueña.

.-El ensamble percusivo mezcla ritmos de *soca* sobre la línea de bajo de un *calypso* más acelerado. El güiro lleva la figura rítmica de la *cumbia* de esencia indoamericana:



Figura Rítmica 2: Cha chiqui cha

.-El acordeón interpreta también líneas melódicas típicas de la *cumbia*. Debe llamar la atención el hecho de que el acordeón, aunque generalizado en toda América, en el caso de América Central es de uso más frecuente en repertorios nicaragüenses y panameños.

.-La densa mezcla de estructuras rítmicas y distintos estilos rítmicos en esta obra, es característica de muchos repertorios creole afronicaragüenses que incorporan y reelaboran con gran creatividad y libertad muchas influencias de una costa atlántica extremadamente viva culturalmente y que, en criterio y percepción de este autor, es más heterogénea en sus raíces *afro* que la costa atlántica costarricense y panameña.

.-Dadas las connotaciones de relato social comprometido con un discurso político de denuncia o reivindicación, similar a Blades, aquí Mejía Godoy utiliza el recurso de la voz hablada, incluso en lengua miskita en este caso.

7.3. ANÁLISIS DE *CABIN IN THE WATTA*

Ficha técnica

Título de obra: ***Cabin in the wata.***

Duración: 4'42".

Compositor: Walter Ferguson.

Producción: *Babylon* (Papaya Music, 2002).

Estilo: Calypso limonense.

Métrica: 2/2 (♩).

Tempo: ♩ = 88.

Duración: 4' 42".

Tonalidad: Re mayor.

Instrumentación: Guitarra acústica y voz.

Cabin in the wata

$\text{♩} = 80$

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into several sections:

- Estrofa:** Measures 1-13. It features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 4 has a first ending bracket.
- Estribillo:** Measures 17-26. This section continues the melodic development with similar rhythmic motifs.
- Interludio:** Measures 32-44. It consists of a short instrumental passage with a 4-measure rest in measure 37.
- Estribillo:** Measures 53-74. This is a second instance of the chorus, starting with a 15-measure rest in measure 53.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (accents). Measure numbers are placed above the notes to indicate the progression of the piece.

Cabin in the wata

Letra de *Cabin in the watta*

*Estrofa: This modern generation every day
The people getting smarter (bis)
They made to understand
Bato build a cabin in the wata (bis)*

*Estribillo: The cabin in the wata
Mr. Bato was the author
A fine constructor
Really never knew
The bugger was a builder
The cabin in the cabin
In the cabin in the cabin
In the cabin in the wata
I knew he was a diver
But I never knew
The bugger was a builder*

*Estrofa: The mistres at the national park
Mr. Bato said
It was a rumor
She decided to take a walk
Lo and behold
A cabin in the wata*

(Estribillo)

*The building was quite erect
Imagine it, it was floating in the sea
The lady called him an architect
But you're going to take it down immediately*

(Estribillo)

*Now the lady was getting hot
When she see the building in the sea
Jumping like red beans boiling in pot
And tell him to pull it off immediately (bis)*

(Estribillo)

*Now they came to a big dispute
Bato said me born in Costa Rica*

*You could be born in Ethiopia
Me don't want a cabin in the wata (bis)*

(Estribillo)

*Kiaky Brown was telling me
About the cabin in the wata
Bato build something in the sea
And must build it with the devil and his daughter*

(Estribillo)

FIN

Observaciones analíticas específicas y comparativas

.-Tanto en *Cabin in the wata* como en *Callaloo* la estructura armónica refleja los conceptos de la armonía tonal funcional típicos del calypso, los cuales a su vez se enmarcan dentro de los géneros del son afroantillano (ver observaciones en *Congolí Changó*).

.-En ambas obras de Ferguson el tempo se relaciona más con el mento jamaicano, que es generalmente de tempo más lento que el calypso trinitario.

.-Ferguson utiliza un patrón de acompañamiento en la guitarra, identificado por Monestel (2010):



Figura Rítmica 3: Patrón de Acompañamiento 1. Ferguson.

Fuente: "Nowhere like Limón, Limón is the land of freedom". Manuel Monestel, pp.136-137. En *Clave Afrocaribe* (2010).

.-La estructura rítmica de acompañamiento en la Figura 25, y las elaboraciones rítmico-melódicas de esta obra, observables en la guía melódica, pertenecen a un conjunto de variantes de síncopa y desplazamientos de origen africano, también pertenecientes al complejo del *son* afroantillano.

.-Si bien Ferguson no utiliza el discurso de carácter ideológico en sus relatos, como lo hacen Mejía Godoy y Blades, en el caso de esta pieza, es innegable la sensibilidad social de la crónica de un hombre que construyó una cabaña sobre las aguas de la ribera marítima en un parque nacional. El cuestionamiento de la identidad, la pertenencia y el derecho a habitar en territorio costarricense, con la problemática social implícita, están retratados en la estrofa 5 (ver transcripción) de la letra.

7.4. ANÁLISIS DE CALLALOO

Ficha técnica

Título de obra: ***Callaloo***.

Compositor: Walter Ferguson.

Producción: *Babylon* (Papaya Music, 2002).

Estilo: Calypso limonense.

Métrica: 2/2 (♩).

Tempo: ♩ = 80.

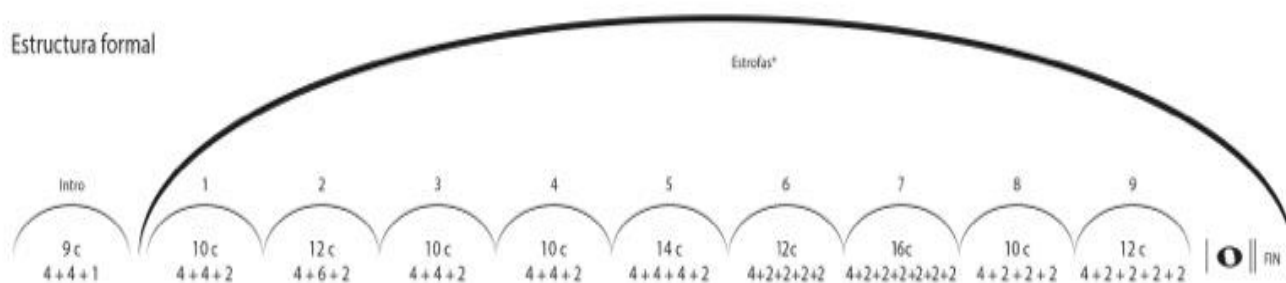
Duración: 3' 04".

Tonalidad: Sol mayor.

Instrumentación: Guitarra acústica y voz.

Callaloo

Estructura formal



• Cada estrofa tiene su estribillo con variaciones en su extensión
 Todos los estribillos son seguidos por dos compases de acompañamiento de guitarra sin voz, excepto la última estrofa

Estructura Armónica

(Sol M)

Intro

Estrofas 1-9



• El estribillo tiene la misma estructura armónica de las estrofas

Gráfico N° 4: *Callaloo*

Callaloo

$\text{♩} = 84$

Estrofa Estribillo

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

17 18 19 20 21

23 24 25 26 27

28 29 30 31 32 33

34 35 36 37 38

39 40 41 42 43 44

2

Callaloo

45 46 47 48 49 50

51 52 53 54 55 57

58 59 60 61 62 63

65 66 67 69 70 71

72 73 74 75 77 78

79 81 82 83 85 86

87 88 89 90 91 92

93 95 96 97 98 99

100 101 102 103 104 105

106

Fine

Orden de repeticiones de la estructura melódica

Introducción guitarra — 9x Estrofa y estribillo — Interludio guitarra —
1x Estribillo (reducido) — Coda guitarra.

Guía melódica N.º 4: *Callaloo*

Letra de *Callaloo*

Estrofa: *Everybody has his own opinion
Some may right some may be wrong*

Estribillo⁹¹: *But Callaloo, everybody loves
Callaloo, me say, everybody loves*

*Eat it in the morning and you eat it in the night
And you eat it when you feel that you could loose your sight*

Estribillo: *I say, Callaloo everybody loves
Callaloo me turtle dove
Callaloo, me say, everybody loves*

*Eat it in the morning and you eat it in the day
Eat it when you feel that you might break away*

(Estribillo)

*Good for your belly and it's good for your back
Tighten every joint that is getting slack*

(Estribillo)

*I know a woman she name was Lou
She wake up one morning all black and blue
She called to her sister name was Sue
Beg her to cook up some Callaloo*

(Estribillo)

*Good for your belly and it's good for your back
Tighten every joint that is getting slack*

(Estribillo)

*Eat it in the morning and you eat it in the day
Eat it when you feel that you might break away*

⁹¹ Ferguson hace pequeñas variaciones de entonación y texto en el estribillo. Por eso se anotan las variantes del mismo. Las estrofas son en realidad breves versos que en este caso funcionan como estribillos de contrapunto al estribillo principal.

Estribillo: *Me say, Callaloo everybody loves
Callaloo me turtle dove
Callaloo it is a blessing from above*

*Eat it in the morning and you eat it in the day
Eat it when you feel that you might break away*

(Estribillo)

*Everybody has his own opinion
Some may right some may be wrong*

Estribillo: *But, I say, Callaloo everybody loves
Callaloo (bis)
Callaloo... it is a blessing from above*

FIN

Observaciones analíticas específicas y comparativas

.-Tanto en *Callaloo* como en *Cabin in the wata*, las estructuras melódicas muestran una cadencia rítmico-melódica que termina con un apoyo en el pulso 4 o 4y del compás correspondiente. Esto es en parte el resultado de un comportamiento fraseológico relacionado con la clave del *calypso* (ver figura rítmica No. 6), que actúa como línea conductora, y que en el caso del *calypso* tiene origen en la cultura musical africana *ashanti*⁹².

Ejemplos: Compases 18-20 de *Callaloo*.

Compases 115-119 de *Cabin in the wata*.

.-Ferguson utiliza aquí un bordoneo sincopado como patrón de acompañamiento con acento en el 4to pulso del compás, siempre relacionado con la clave del *calypso*. Cuando un *calypso* de este tipo es acompañado por bajo y percusión, este acento lo

⁹² Este criterio es respaldado por el pecusionista e investigador de culturas musicales afroamericanas y precolombinas de Costa Rica, Lic. Isaac Morera. Consulta personal realizada en junio de 2014.

refuerzan de por sí estos instrumentos. Al tratarse de una versión con sólo guitarra y voz, Ferguson logra así sostener el sabor de la cadencia rítmica, que se perdería si utilizara otras figuras de acompañamiento de relleno en la guitarra.

Bordoneo:



Figura Rítmica 4: Patrón de Acompañamiento 2. Ferguson.

Fuente: “Nowhere like Limón, Limón is the land of freedom”. Manuel Monestel, pp.136-137. En *Clave Afrocaribe* (2010)

.-Tanto en *Callaloo* como en *Cabin in the wata*, llama la atención la forma libre como Ferguson desarrolla las estructuras estróficas y melódicas en general. A diferencia de Blades y Mejía Godoy, el desarrollo del cuerpo melódico principal de Ferguson se va extendiendo según elaboraciones improvisatorias que rompen las simetrías o uniformidades de la forma general (ver gráficos de análisis y guías melódicas). Esto está relacionado con el discurso calypsoniano del *picong* que se manifiesta como una especie de soneo a la manera de otros estilos afroantillanos, veracruzanos (son jarocho por ejemplo), afro-indocolombianos (*vallenato* por ejemplo) y afro-indovenezolanos (*joropo* por ejemplo). La diferencia con repertorios de Mejía Godoy y Blades, es que estos generalmente desarrollan las improvisaciones vocales en una sección particular de la pieza, no dentro de la estructura melódica principal.

.-Se destaca en las dos piezas de Ferguson el uso de frases rítmico-melódicas donde empata las sílabas de las palabras a la repetición de grupos de corcheas. Ejemplos: Compases 11-14 y 23-26 de *Callaloo*. Compases 20-23 de *Cabin in the wata*. Esta

vocalización es una transferencia del sentido de subdivisión rítmica que forma parte de las figuras que ejecutan los instrumentos musicales. El sentir las microunidades y hacerlas sonar, es un rasgo musical de origen africano.

.-Un aspecto peculiar que debe ser analizado con el lente de la psicología y la semántica musicales, es el hecho de que todos los calypsos, no sólo los de Ferguson, se componen e interpretan en tonalidades mayores.

7.5. ANÁLISIS DE HIPOCRESÍA

Ficha técnica

Título de obra: ***Hipocresía***.

Compositor: Rubén Blades.

Producción: *Tiempos* (Sony Music Intl., 1999).

Estilo: Tamborito fusión.

Métrica: 2/2 (♩).

Tempo: ♩ = 88.

Duración: 4' 54".

Tonalidad: Sol menor.

Instrumentación: Congas, bongoes, timbal, bombo legüero, palmas.

Guitarra acústica.

Voz.

Violín, viola, cello.

Saxofón soprano.

Bajo eléctrico.

Hipocresía

$\text{♩} = 88$

Estrofa

1 2 3 4 5 3

6 7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23

24 25 26 27 28 29

30 31 32 1. 33 34 35 3

36 37 38 39 40 41 Estribillo

42 43

Orden de repeticiones de la estructura melódica

Introducción instrumental — 2x estructura completa — Interludio instrumental — 1x estructura completa —
3x Estribillo — Coda instrumental.

Guía Melódica N.º 5: Hipocresía

Letra de *Hipocresía*

Estrofa: *La sociedad se desintegra.
Cada familia en pie de guerra.
La corrupción y el desgobierno
hacen de la ciudad un infierno.
Gritos y acusaciones,
mentiras y traiciones,
hacen que la razón desaparezca.
Nace la indiferencia,
se anula la conciencia,
y no hay ideal que no se desvanezca.
Y todo el mundo jura que no entiende
por que sus sueños hoy se vuelven mierda.
Y me hablan del pasado en el presente,
culpando a los demás por el problema
de nuestra común...*

Estribillo: *¡Hipocresía!*

*El corazón se hace trinchera
Su lema es sálvese quien pueda
Y así, la cara del amigo
se funde en la del enemigo.
Los medios de información
aumentan la confusión,
y la verdad es mentira y viceversa.
Nuestra desilusión
crea desesperación,
y el ciclo se repite con más fuerza.
Y perdida entre la cacofonía
se ahoga la voluntad de un pueblo entero.
Y entre el insulto y el Ave María,
no distingo entre preso y carcelero,
adentro de la...*

Estribillo: *¡Hipocresía!*

*Ya no hay Izquierdas ni Derechas:
sólo hay excusas y pretextos
Una retórica maltrecha
para un planeta de ambidextros.
No hay unión familiar,*

*ni justicia social,
ni solidaridad con el vecino.
De allí es que surge el mal,
y el abuso oficial
termina por cerrarnos el camino.
Y todo el mundo insiste que no entiende
por que los sueños de hoy se vuelven mierda.
Y hablamos del pasado en el presente,
dejando que el futuro se nos pierda,
viviendo entre la...*

Estribillo: *¡Hipocresía!*

FIN

Observaciones analíticas específicas y comparativas

.-La frase rítmico-melódica refuerza el acento en el pulso 4 o 4y del compás. Ejemplo: Compases 1-15. Esto tiene relación con el *tamborito* denominado norteño de compás binario, estilo hermano de la *cumbia* costeña colombiana, estilos que a su vez están enmarcados en el complejo del son afroantillano.

.-La estructura formal, armónica y la instrumentación contienen elementos relacionados con estilos de composición y orquestación del denominado romanticismo europeo, mezclados con rasgos *afro*. Dos características:

- a) Introducción e interludio instrumental. Conceptos del romanticismo manifiestos en el uso de acordes de séptima que mueven voces superiores sobre un bajo pedal. La forma de usar las cuerdas como “colchón” de refuerzo rítmico con fuerte acento en los pulsos 1 y 3 del compás le imprime dramatismo.
- b) Rasgos *afro* en líneas de contrapunto a la melodía principal. Ejemplo: Estrofa 2. La construcción rítmica de la línea que interpreta el instrumento de cuerda contiene síncopas y desplazamientos.

.-El relato de Blades es particularmente fino en cuanto al uso de fórmulas literarias, metáforas y analogías, para construir un texto de sólida naturaleza ideológica y como referencia a un sistema sociopolítico de jerarquías, cuyo modelo él considera fracasado. Muchas de las obras de Blades contienen este valor agregado.

.-Llama la atención la manera tan efectiva como logra una simbiosis entre la construcción rítmico-intervalica en la línea melódica del estribillo y la fonética de la palabra *hipocresía*, pues al asignarle cinco corcheas seguidas y acentuar la cuarta, se percibe la sensación de estar escuchando la palabra con la entonación fonética muy articulada: hi-po-cre-**SÍ**-a.

7.6. ANÁLISIS DE *ERES MI CANCIÓN*

Ficha técnica

Título de obra: *Eres mi canción*.

Duración: 3' 52".

Compositor: Osvaldo Ayala.

Producción: (Sony Music Intl., 1996).

Estilo: Cumbia panameña.

Métrica: 2/2 (♩).

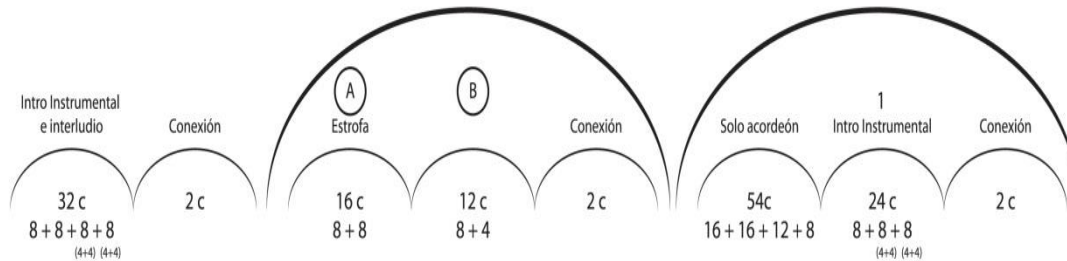
Tempo: ♩ = 96.

Tonalidad: Mi menor.

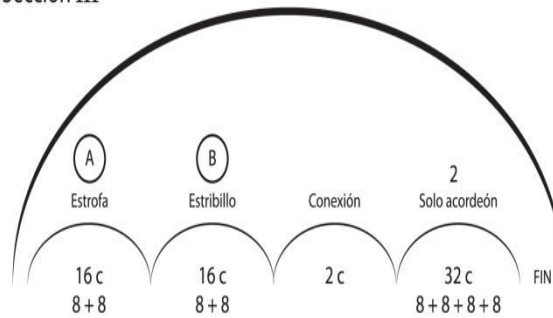
Instrumentación: Repicador, pujador, churuca, caja.
Guitarra acústica.
Voz.
Acordeón.
Bajo eléctrico.
Sintetizadores.

Eres mi canción

Estructura formal



Sección III



Estructura Armónica (Mi menor)

Intro instrumental: $\left(1 \mid IV \mid 1 \mid IV \mid 1 \mid V \mid 1 \mid 1 \right)$

Interludio: $1 \mid VII \mid 1 \mid 1 \mid 1 \mid VII \mid 1 \mid 1 \mid V \mid V \mid 1 \mid 1 \mid V_{/V} \mid V_{/V} \mid V \mid V \mid$

Conexión: $V \mid V \mid 1 \mid 1 \mid VII \mid VI \mid V \mid V \parallel 1 \mid 1 \parallel$

A Estrofas: $\left(1 \mid VII \mid 1 \mid 1 \right) V \mid V \mid 1 \mid 1 \mid V_{/V} \mid V_{/V} \mid V \mid V \parallel$

B Estribillo: $\left(V \mid V \mid 1 \mid 1 \mid VII \mid VI \mid V \mid V \right)$

Solo acordeón 13X: $\left(V \mid V \mid 1 \mid 1 \right)$

Gráfico N° 6: Eres mi canción

Eres mi Canción

♩ = 96

Estrofa (2 voces)

Estribillo

Orden de repeticiones de la estructura melódica.

Introducción instrumental 1x estructura completa Sólo acordeón Introducción instrumental
1x estructura completa Sólo acordeón como coda.

Letra de *Eres mi canción*

Estrofa: *Eres la canción que siempre quise cantar
eres la ilusión que nunca pude olvidar
que en todo momento vive dentro de mí
y que a pesar del tiempo aun domina mi existir.*

Estribillo: *Porque te quiero mujer, porque te quiero
y si me quedo sin ti voy a morir, voy a morir (bis)*

Estrofa: *Por culpa de este amor hoy vivo en la soledad
buscando una ilusión que nunca pude encontrar
me quema el pensamiento estando cerca de ti
te busco y no te encuentro ¡Ay! que será de mi.*

(Estribillo, bis)

Observaciones analíticas específicas y comparativas

.-La instrumentación y la estructura rítmico-melódica contienen elementos específicos de la *cumbia* panameña. Por ejemplo, repicador, pujador, acordeón. El ensamble rítmico reproduce la amalgama de figuras rítmicas de la *cumbia* panameña, con la inclusión de un elemento de influencia colombiana, como es el *maracón*.

.-En la estructura formal de esta pieza se destaca la incorporación de dos importantes episodios de solos del acordeón. Esto remite a las tradiciones propias de la simbiosis danza-música de las músicas afroamericanas, que en este caso específico, están conectadas con las tradiciones afroibéricas. Estos episodios de solos instrumentales dan un impulso para que los bailarores improvisen o intensifiquen sus figuras coreográficas, lo cual además, es muy frecuente en todos los repertorios afroamericanos en general, no sólo afrolatinos. En algunos casos, estos episodios son tan elaborados e instrumentalmente virtuosos (jazz y jazz latino entre otros), que convierten el evento musical llamada música de concierto o de contemplación.

.-En los compases 5-8 del estribillo (ver gráfico de análisis – estructura armónica) se presenta una cadencia armónica conocida como cadencia frigia (i- VII- VI-V), muy frecuente en algunos repertorios de Hispanoamérica por la influencia árabe-española, y particularmente recurrente en muchos cancioneros de la *cumbia*.

Observaciones analíticas generales

.-En las seis obras analizadas están presentes, de manera parcial y con distintas densidades, rasgos africanos como:

- a) Elementos de tradición oral que se han incorporado en las obras, los cuales, o no han sido documentados, o se transforman constantemente según intérpretes, y regiones. Tal es el caso de las versiones de las seis piezas aquí analizadas. Se trata de prácticas instrumentales, vocales y de construcción musical que se transmiten de manera oral y auditiva.
- b) Uso de polirritmia. En cuanto a la polimétrica como elemento de origen africano, no se encuentra en las obras analizadas ni en la mayoría de los repertorios afroamericanos. En el caso de América Central, sí se encuentra todavía en algunos estilos musicales autóctonos de los *garífuna* y los congos de Panamá.
- c) Uso de ostinatos y claves rítmicas como elementos conductores de la estructuración general de las piezas.
- d) Canto de llamada y respuesta (solista-coro).
- e) Improvisación y variación espontánea.
- f) Uso de ensambles percusivos con instrumentos de origen africano, como los sacuditivos⁹³, congas, bongoes y otros membranófonos.
- g) Uso de “paradas”, “ponches” o figuras rítmicas al unísono para terminar una sección o episodio (Introducción de *Callaloo*, *Río Coco Wangki*) que tienen claro origen africano como elemento articulador del discurso musical.

⁹³ Instrumentos sacuditivos son aquellos cuya sonoridad se produce por sacudimiento, de manera que en el movimiento chocan el elemento percutiente y el percucible, integrados en un mismo instrumento. Para la formación de estos instrumentos se usan semillas, huesos, frutos secos, palos, conchas, caracolas e infinidad de objetos.

.-A partir del estudio comparativo del material analizado, se establecen los siguientes elementos comunes:

- a) La mayoría de las estructuras comunes en cuanto a forma y bases rítmicas, tienen origen afroantillano. Algunas tienen origen afrocolombiano, en sí también muy relacionadas con las primeras por estar enmarcadas todas en el contexto sociocultural del Gran Caribe.
- b) Al mismo tiempo, las mezclas tímbricas, instrumentales y de bases rítmicas, denotan ciertos acentos de regionalidad, muy ligados a la manera como los pueblos afrodescendientes de la costa atlántica interpretan y recrean los estilos afrocaribeños.

CAPÍTULO VIII. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Durante siglos las culturas musicales de los afrodescendientes y su relevancia en el desarrollo de las identidades nacionales han sido invisibilizadas en la mayor parte de las naciones americanas. A partir de la construcción ideológica de raza, se configuraron identidades y entidades que han servido de sustrato común para la cultura hegemónica de la modernidad industrial y capitalista euro-estadounidense. Paralelamente a esto, hasta principios de los setenta, en la mayor parte de América, sólo se aceptaba la indigenidad como un fenómeno incuestionable de etnicidad, y por tanto digno como objeto de estudio científico.

En América Central, la exclusión del aporte *afro* en todos los ámbitos, dio lugar a una visión etnocéntrica de la cultura nacional y a un discurso mestizo, basado en la síntesis de lo europeo e indígena. A este discurso se fueron agregando movimientos culturales oficiales indigenistas, organizaciones internacionales y gobiernos de países desarrollados, muy a la manera del indigenismo mexicano. Esta investigación concluye que el discurso mestizo es obsoleto, no en su historicidad, sino en sus fundamentos epistemológicos y su enfoque étnico exclusionista de la herencia africana.

Estos procesos se comprenden mejor a la luz de la concepción de Hall (1984) sobre la cultura como una dialéctica entre lo vivencial-empírico y lo documentado, entre las formas de expresión-comunicación según sean individuales o colectivas, donde el poder político-económico institucionaliza y legitima o excluye y desconoce. Esta dialéctica condiciona el desarrollo del conocimiento y la producción musical regional, y exige por lo tanto conceptos artístico-musicales propios. Esto requiere de enormes esfuerzos académico-investigativos de articulación regional, dado que América Central es doblemente periférica en el sentido de que, como región, está fuera del escenario de las determinaciones socioculturales, políticas, económicas y artísticas de Iberoamérica como conjunto, mientras que al mismo tiempo, Iberoamérica ya está ubicada en la periferia del sistema poscolonial euro-estadounidense.

La imposición de una concepción estética y cosmovisión excluyentes ha tenido repercusiones negativas en el desarrollo de las músicas mestizas o mulatas de la modernidad periférica. Es de gran utilidad el enfoque de Frith (1987), que deja muy

claro que las nuevas y cambiantes relaciones entre los creadores, difusores, comercializadores y receptores de las músicas de todo tipo y paisajes sonoros contemporáneos, requieren de un estudio mucho más integral, de carácter dialógico y transdisciplinario, con una visión más integradora de todas las variables envueltas, donde las implicaciones sociales son inseparables del entramado de todas las culturas e identidades.

El acercamiento a estos fenómenos artístico-musicales y el escrutinio de los elementos afrocriollos o afrolatinos, presentes en los repertorios aquí seleccionados, requieren entonces de un ajuste de las herramientas teóricas para replantear las codificaciones insostenibles de lo *culto* y lo *popular* en la música, según se han definido a partir de la hegemonía cultural occidental. La globalización ha traído consigo la necesidad de acercar dialógicamente diversas perspectivas intelectuales y estético-artísticas para crear condiciones más interculturales en la comunicación, donde el desafío es y será el enriquecer con las diferencias o alteridades, y no la supresión o anulación de las mismas.

La transmisión oral es un proceso orgánico y permanente en las manifestaciones culturales de la humanidad a través de toda su existencia, y en el ámbito musical que aquí concierne, lejos de pasar a ser un fenómeno propio de la ruralidad de pueblos rezagados, adquiere más bien nuevas dimensiones e interconexiones dentro de las comunidades culturales cibernéticas desterritorializadas. En este sentido, el concepto de *oralimúsica* propuesto en esta investigación unifica los elementos: música (interpretación e improvisación), performatividad y registro musical, donde todos los elementos forman parte de un importante bagaje de transmisión oral. Este concepto podrá servir de canal para sintonizar algunas frecuencias epistemológicas que coadyuven a la liberación de nuestra subalternidad ideológica. Eso a su vez, impulsará la construcción de definiciones histórica y socioculturalmente más coherentes con nuestra creación y producción musicales.

En el campo de la musicología aplicada, los repertorios estudiados aquí permiten validar tres postulados:

1) Relativa estabilidad y permanencia de las estéticas comunes a través del tiempo y el espacio en la configuración de complejos musicales (Gómez y Eli, 1995), según la tesis de Lomax (1962). Las construcciones rítmicas encontradas en las canciones de Mejía Godoy, Ferguson y Blades tienen algunos ejes transversales entre sí y con otros estilos afrolatinos, especialmente afrocaribeños.

2) Los estilos transculturados se desarrollan más fácilmente por similitudes musicales entre culturas occidentales y no occidentales, cuando las músicas son compatibles o cuando comparten rasgos centrales. Esta es la tesis de Kartomi (1981) que se confirma en el caso de las transculturaciones musicales en la mayor parte de América. En Mesoamérica y el Caribe, las formas musicales africanizadas de la Península Ibérica traídas por los españoles, hicieron una natural simbiosis con formas musicales traídas a la región por los africanos. Ambas comparten rasgos que ya eran notorios en las expresiones músico-danzarias desde el inicio de la colonia (*contradanzas, villancicos de negros, chaconas, zarabandas, etc.*)

3) Los hechos históricos y los códigos de una cosmovisión afrocaribeña representan ejes transversales en todo el fenómeno sociocultural *creole*, mismo que atraviesa como una puntada conectiva los repertorios aquí estudiados. Lo *creole* está presente con características más rurales en los repertorios aquí escogidos de Mejía y Ferguson, mientras que en Blades se perciben como elementos mutantes en un tejido mucho más urbano, con una estética sonora más estratificada.

Los repertorios estudiados, por un lado, se ubican en distintos espacios de la industria musical y mediática, pero por otro lado, convergen en el espectro de las manifestaciones musicales con códigos *afro*. Debe continuar el estudio y análisis hasta abarcar toda la obra de Mejía, Ferguson y Blades, de manera separada o cruzada como ha sido en este caso. Se trata de bagajes culturales que deben ser valorados no sólo desde el origen de sus componentes, sino a partir de cómo se apropian de ellos y los interiorizan los individuos o grupos sociales, así como de la difusión mundial de los mismos como productos culturales cada vez más desterritorializados.

Confiar en un ejercicio más transdisciplinario entre la historia cultural, la antropología de la música y la musicología es una recomendación para ir más allá de los estereotipos sobre la importancia de la herencia africana por la espectacularidad de los aspectos performativos de las danzas y músicas de América. Haremos bien en reflexionar sobre la contribución de los africanos y sus descendientes en las sociedades americanas desde el trabajo, la política o la cultura de la vida cotidiana, es decir sus aportaciones a la construcción de las identidades nacionales, sin considerarlas como primera, segunda o tercera raíz, sino como nuevas formas de identidad y diversidad cultural colectiva. (Cunin, 2010)

Por lo tanto, al estudiar los fundamentos conceptuales de oratura y oralitura, su relación con nuestras manifestaciones musicales, y construir planteamientos endógenos como *oralimúsica* se obtienen herramientas para avanzar en la comprensión y desarrollo epistemológico de nuestras culturas musicales.

Este autor propone el siguiente esquema como una agenda para los estudios sobre las raíces africanas en los distintos repertorios musicales de América Central. Acorde con esta propuesta transdisciplinaria, los ejes temáticos deben de abordarse con herramientas de la musicología, la antropología y sociología de la música:

Musicología

- .-Rasgos musicales de africanía en repertorios de canción centroamericana.
- .-Prácticas y repertorios musicales de las poblaciones afrocaribeñas en la Costa Atlántica así como de grupos afrodescendientes urbanos.
- .-Apropiaciones y transculturaciones de formas y estilos musicales del Caribe insular, Caribe centroamericano y América Latina en general.
- .-Influencia de la herencia afro en la obra de cantautores y compositores centroamericanos en general.
- .-Retroalimentación y vinculaciones de formas, y estilos entre música “popular” y “académica”.
- .-Historia de la música y musicología sistemática en América Central.



Antropología y Sociología de la música

- .-Construcción de identidades musicales.
- .-Reconocimiento e integración de las raíces africanas en las culturas musicales regionales.
- .-Problematización del eurocentrismo como imposición sociocultural y sus efectos en el desarrollo musical regional.
- .-Tensiones dialécticas de marginalidad/periferia frente a integración/legitimación en el contexto de prácticas y repertorios musicales regionales.
- .-Superación de la dicotomía entre lo “culto” y lo “popular” en la música para encontrar una epistemología y socioestética más endógenas.
- .-Estudio sobre el ejercicio del poder, la vinculación de los medios de comunicación y las industrias culturales en la producción, difusión, capitalización y uso de la música.

CAPÍTULO IX. BIBLIOGRAFÍA

Agawu, Kofi (1993). "Music Analysis and the Politics of Methodological Pluralism". *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 1, pp. 399-406.

_____ (1997). "Analyzing Music under the New Musicological Regime". *The Journal of Musicology*, vol. XV, nº 3, pp. 297-307.

Anku, Willie (1992). *Structural Set Analysis of African Music. Vol.1*, Adowa. Legon, Ghana: Soundstage Production.

Arias, Arturo (1999). *Objetos Perdidos, Dulzuras Ignoradas. Sistematizando el Imaginario Centroamericano. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año XXV, N° 50*. Lima-Hanover, 2° Semestre.

Acosta, Leonardo (1982). *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Acevedo, Raziél y Guevara, Álvaro (2006). *La música tradicional de Guanacaste: una aproximación escrita*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Aharonián, Coriún (2000). "Re-carnavalización de lo Sagrado". En: *Brecha*. Montevideo. 18 de febrero.

Aguirre Beltrán, Gonzalo (1946). *La población negra de México*. México: Ediciones Fuente Cultural.

Alkebulan, Adisa A. (2005). "Orature", *Encyclopedia of Black Studies*, Molefi Kete Asante y Ama Mazama, eds. Thousand Oaks (California), Londres y Nueva Dehli: Sage Publications.

Aretz, Isabel (1977). "La música como tradición". En: *América Latina en su música*. París: UNESCO.

Arocha, Jaime (1996). "Afrogénesis, eurogénesis y convivencia interétnica" en Escobar, Arturo y Pedrosa, Álvaro (eds.) *Pacífico: ¿Desarrollo o biodiversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Cerec.

_____ (2002). "Africanía y Globalización Disidente en Bogotá" en Díaz, Carmen L.; Mosquera, Claudia; Fajardo, Fabio (comps.) *La Universidad piensa la paz: Obstáculos y posibilidades*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Ashcroft, B.; Griffiths, H. y Tiffin, G. (eds.) (1995). *The post-colonial studies reader*. Londres: Routledge.

Attali, Jaques (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo xxi, S.A.

Bártok, Bela (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo xxi.

Bastide, Roger (1970). *Introducción a la cultura africana en América Latina*. Paris: UNESCO.

_____ (1971). *African Civilizations in the New World*. London: C. Hurst.

Baudrillard, Jean (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. (Original: *The location of culture*, 1994). Traducción de César Aira. Manantial: Buenos Aires.

Behague, Gerard (1983). *La música en América Latina (Una introducción)*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.

Bernabé, Jean; Chamoiseau Patrick, y Confiant Raphael (1989) *Éloge de la créolité. (Elogio de la creolidad)*. Traducción al castellano de Mónica María del Valle Idárraga y Gertrude Martin Laprade (2011). ISBN: 978-958-716-431-2 Bogotá: Editorial Javeriana.

Blacking, John (1973). *How musical is man?* Seattle y Londres: University of Washington Press.

_____ (1985). *The problem of 'ethnic' perceptions in the semiotics of music*", en Wendy Steiner (compilador). *The Sign in Music and Literature*, 184-94. Austin: University of Texas Press.

Bourdieu Pierre (1978). *Reproducción cultural y reproducción social*, en *Política, igualdad social y educación I*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

_____ (1990). Sociología y cultura. México: FCE.

_____ (1995a). Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama.

_____ (1995b). “La lógica de los campos”. En Pierre Bourdieu y Lóic Wacquant Respuestas. Por una antropología reflexiva. México: Grijalbo.

Bourgeois, Philippe (1994). Banano, Etnia y Lucha Social en Centroamérica. San José, CR: Departamento Ecuménico de Investigaciones.

Brathwaite, Kamau (1971). Development of Creole Society in Jamaica, 1770-1820. Oxford University Press.

Burke Peter y Maria L. Pallares-Burke (2008). Gilberto Freyre: Social Theory in the tropics. Oxford: Peter Lang.

_____ (2000). Historia Social del Conocimiento. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona.

_____ (2006). Formas de Historia Cultural. Alianza Editorial. Madrid.

Cáceres, Rina (2001). Indígenas y africanos en las redes de esclavitud en Centroamérica. En: Cáceres, Rina (compiladora). *Ruta de la esclavitud en África y América Latina*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Cambria, Vincenzo (2000). “Etnicidade e identidade negra nos discursos sobre a música “afro-brasileira” en *Encuentro Internacional de Etnomusicología Músicas Africanas e Indígenas en 500 Años de Brasil*. Belo Horizonte: UFMG.

Cardona, Alejandro (2008). Análisis musical, creación e identidad: redescubrir nuestro oído. Libro digital inédito.

Carpentier, Alejo (1946). La Música en Cuba, México: Fondo de Cultura Económica.

Carvalho, José J. de (2002). “Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable” en Iberoamérica 2002, Diagnóstico y propuestas para el

desarrollo cultural. Néstor García Canclini, coordinador académico. Editor: Organización de Estados Iberoamericanos- Santillana.

Casimir, Gladys de Brizuela (1998). Arqueología y etnohistoria de Panamá. Panamá: Editorial Universitaria.

Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (eds.) (1998). Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). México: Miguel Ángel Porrúa.

Centeno García, Santos (2001). Historia del pueblo negro caribe y su llegada a las Hibueras el 12 de abril de 1797. Segundo número de Colección Antropología. Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Editorial Universitaria.

Colom, Antoni J. y Mélich, Joan Carles (2001). "Después de la modernidad", Barcelona: Editorial Paidós.

Constenla, Adolfo (1987). "Elementos de Fonología Comparada de las Lenguas Misumalpa"; *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 13 (1): 129-161.

_____ (1988). "Familia lingüística chibcha". Seminario-taller: Estado actual de la clasificación de las lenguas indígenas colombianas. Yerbabuena: Instituto Caro y Cuervo.

Cook, Nicholas (1987). A guide to musical Analysis. Oxford: University Press.

Cruces, Francisco (2001). Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología. SIbE – Sociedad de etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta.

Chang Vargas, Giselle (2003). Nuestra música y danzas tradicionales. Serie Culturas Populares Centroamericanas. San José: Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana (CECC).

Depestre, René (1986). Buenos días y adiós a la negritud. Traducción de Ofelia González. La Habana: Casa de las Américas.

Dawkins, Richard (2000). El gen egoísta. Barcelona: Salvat Editores, S.A., 2ª edición.

Duncan, Quince (2001). *Contra el silencio: afrodescendientes y racismo en el Caribe Continental Hispánico*. San José: EUNED.

Dussel, Enrique (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Espinosa, Christian Spencer; Recasens Barberà, Albert (2010). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal Ediciones.

Estébanez Calderón, Demetrio (2006). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2da reimpresión.

Floyd Troy S. (1967). *The Anglo-Spanish struggle for Mosquitia*. Albuquerque. Traducción al español: *La Mosquitia, un conflicto de imperios*, San Pedro Sula 1990.

Foucault, Michel (1994) *Hermenéutica del Sujeto*. Madrid: Editorial La piqueta.

_____ (1988). *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial.

Fonseca Corrales, Elizabeth (1998). *Centroamérica: su historia*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana.

Friedemann, Nina S. de (1997). "Diálogos Atlánticos: Experiencias de investigación y reflexiones teóricas" en *América Negra*. Santafé de Bogotá N° 14.

Friedemann, Nina S. de, y Arocha, Jaime (1986). *De sol a sol. Génesis, transformaciones y presencia de los negros en Colombia*. Planeta: Bogotá.

García, Jesús "Chucho" (2001). *Comunidades afroamericanas y transformaciones sociales*. En Daniel Mato. (Comp.) *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización*. Buenos Aires: CLACSO-UNESCO.

García-Canclini, Néstor (2001). *Culturas Híbridas*. Editorial Paidós. Barcelona.

Geertz, Clifford (2003). La interpretación de las culturas. Duodécima reimpresión. Barcelona: Gedisa.

Giddens, Anthony (1994). Consecuencias de la modernidad. Madrid: Alianza editorial.

Gingell, Susan (2004). "Teaching the Talk That Talks on Paper: Oral Traditions and Textualized Orature in the Canadian Classroom", *Homework: Postcolonialism, Pedagogy and Canadian Literature*: Ottawa, University of Ottawa Press.

Gómez, Zoila y Eli Victoria (1995). Música latinoamericana y caribeña. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

González, Nancie L. (2008). Peregrinos del Caribe, etnogénesis y etnohistoria de los garífunas. 1ª. Ed. En español. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.

Gudmundson, Lowell y Wolfe, Justin eds. (2010). *Between Race and Place: Blacks and Blackness in Central America*, Durham: Duke University Press.

Guha, Ranahit (2002). Las voces de la historia y otros estudios subalternos. Traducción castellana para España y América: Editorial Crítica: Barcelona.

Hall, Stuart (1984). "Notas sobre la deconstrucción de lo popular" y "En defensa de la teoría" en Samuel, R. (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica. Traducción: V. Dritz-Nilson, Valeria Suárez

_____ (1999). Cultural composition: Stuart Hall on ethnicity and discursive turn. Interview by Julie Drew. En *Race, Rhetoric, and the Postcolonial*, Editado por Gary A. Olson y Lynn Worsham, pp 205-239. SUNY, Nueva York.

Hegel, G. F. W (1976). Filosofía de la Historia. Claridad: Buenos Aires.

Holloway, Joseph E. (1991). *Africanisms in American Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

Hopenhayn Martín; Bello, Álvaro (2001). *Discriminación étnico-racial y xenofobia en América Latina y el Caribe*. Santiago de Chile: División de Desarrollo Social de las Naciones Unidas LC/L.1546-PISBN: 92-1-321849.

Ibarra Rojas, Eugenia (2009). *Del arco y la flecha a las armas de fuego. Los indios mosquitos y la historia centroamericana 1633-1786*. Ed. Universidad de Costa Rica.

Jameson, Frederic (1985). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso. 1985.

Kartomi, Margareth J. (2001). *Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos*. En Francisco Cruces, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. SIBE – Sociedad de etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta.

Kerman, Joseph (1985). *Musicology* [publicado como *Contemplating Music* en EUA]. London: Fontana.

Kirchhoff, Paul (1992). "Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales". En AA.VV. *Una definición de Mesoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 28-45, (1967).

Kubayanda, J. Bekumuru (1984). "Afrocentric Hermeneutics and the Rhetoric of "Transculturación" in Black Latin American Literature" en Ritter, Archibald R.M. (edit.) *Latin America and the Caribbean: Geopolitics, Development and Culture*. Ottawa, Ontario: Carleton University.

Kubik, Gerhard (1992). "Ethnicity, Cultural Identity, and the Psychology of Culture Contact", en Béhague, Gerard (ed.) *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South America*, Miami: University of Miami, North-South Center.

Kuhn, Thomas S. (1970). *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd Ed. University of Chicago Press.

Kühn de Anta, Françoise (2005). *Walter Ferguson "el rey del calipso" apunte biográfico*. Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Lange, Frederick W. (1994). "Evaluación histórica del concepto Gran Nicoya" *Revista Vínculos* 18-19 (1-2), pp-1-8. Departamento de Antropología e Historia del Museo Nacional de Costa Rica.

León, Argeliers (2001). *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*. Cuba: Fundación Fernando Ortiz.

Leppert, Richard y McClary, Susan (1992). *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge University Press.

Lomax, Alan (2001). "Estructura de la canción y estructura social." En Francisco Cruces, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. SIbE – Sociedad de etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta.

Lovejoy, Paul E. (1997). "The African Diaspora: Revisionist Interpretations of Ethnicity, Culture and Religion under Slavery" en *Studies in the World History of Slavery, Abolition and Emancipation*. Vol. II, No. 1. Toronto: York University.

Lyotard, Jean-Francois (1983). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Madrazo, Elena y Valencia, Miriam (2010). *En clave Afrocaribe. Expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, Haití y República Dominicana*. Editor: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. PrintStudio: Ciudad Guatemala.

Mallon, Florencia (2001). *Promesa y dilema de los Estudios Subalternos: Perspectivas a partir de la historia latinoamericana*. En: Rodríguez, Ileana. (Editora) *Convergencia de Tiempos. Estudios subalternos / contextos latinoamericanos*. Estado, cultura, subalternidad. Rodopi B.V.: Amsterdam/Atlanta, GA.

Mamdani, Mahmood (1998). *Ciudadano y súbdito, África contemporánea y el legado del colonialismo tardío*. Siglo XXI: México.

Manuel, Peter (2006). *Caribbean Currents. Caribbean Music. From Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press.

Maquet, J. (1999). *La experiencia estética*. Celeste: Madrid.

Mattelart, Armand y Neveu Erik (2004). *Introducción a los Estudios Culturales*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.: Barcelona.

Maultsby, Portia (1990). "Africanism in African-American Music" en Holloway, Joseph E. (ed.) Africanisms in American Culture. Bloomington: Indiana University Press.

Mijares, María Marta (1996). Racismo y Endoracismo en Barlovento. Caracas: Fundación Afroamérica.

Merriam, Alan (1964). The anthropology of music. Evanston: Northwestern University Press.

_____ (1977). Definitions of 'Comparative musicology' and 'Ethnomusicology': An historical-theoretical perspective". Ethnomusicology, 21 (2): 189-204.

Mintz, Sidney W. y Richard Price (1976). An Anthropological Approach to the AfroAmerican Past: A Caribbean Perspective. Filadelfia: Institute for the Study of Human Issues.

Miller, Barbara (2011). Antropología Cultural. Madrid: Pearson-UNED.

Monestel, Manuel (2005). Ritmo, Canción e Identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense. San José, C.R.: Editorial UNED.

Moreno Fragnals, Manuel (1996). África en América Latina. México: Siglo veintiuno editores y Unesco (3ra edición)

Mukuna, Kazadi Wa (1994). "Ethnomusicology and the study of Africanisms in the music of Latin America", en I Coloquio Internacional de Estudios Afro-Iberoamericanos Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.

Murillo Chavarri, C. (1999). Vaivén de arraigos y desarraigos: identidad afrocaribeña en Costa Rica, 1870-1940. En: *Revista de Historia*, No. 39. Universidad de Costa Rica.

_____ (1991). Comparative musicology and Anthropology of music. Essays in the History of Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago press.

Moedano Navarro, Gabriel (1997) Los afroestizos y su contribución a la identidad cultural en pacífico Sur: el caso de la tradición oral en la Costa Chica. En *Pacífico Sur: ¿Una región cultural?*, 1-7. México: CNCA.

Muñoz Tábora, Jesús (2003). Instrumentos musicales autóctonos de Honduras. 2da. Edición. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.

Nattiez, Jean-Jaques (1990). Music and discourse: Toward semiology of Music. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Nettl, Bruno (1983). The study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

Offen Karl, (2002). "The Sambu and Tawira Miskitu: The Colonial Origins of Intra-Miskitu Differentiation in Eastern Nicaragua and Honduras". En: Ethnohistory, Vol 49, No.2 pp. 328-33.

Okpewho, Isidore (1992). African Oral Literature: Backgrounds, Character and Continuity, Bloomington (Indiana, Indiana University Press).

Ortiz, Fernando (1965). La Africanía de la música folklórica de Cuba. La Habana: Ed. Universitaria.

_____ (1984). La Música *afrocubana*. Madrid, Gijón: Jucar.

_____ (1985). Nuevo catauro de cubanismos. Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Ortiz, Néstor (2009). Latitudes africanas del tango, CIRIO, Norberto Pablo (ed.). Buenos Aires: Eduntref.

_____ (2008), Esquema de la música *afroargentina*, CIRIO, Norberto Pablo (ed.). Buenos Aires: Eduntref.

Pajuelo Teves, Ramón (2002). "El lugar de la utopía aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder." En libro: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela.

Palmer, Paula (1986). "Wa'apin man" La historia de la costa talamanqueña de Costa Rica, según sus protagonistas. San José: Instituto del Libro.

Peirce, Charles S. (1977). *Semiotic and significs*. Bloomington: Indiana University Press.

Pérez, Brignoli Héctor (1985). *Breve Historia de Centroamérica*. Alianza Editorial: Madrid, España.

Pérez, Rolando (1986). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Casa de Las Américas.

_____ (2003). "El son jarocho como expresión musical afroestiza". En *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, ed. Steven Loza, 39-56. Los Ángeles: UCLA Ethnomusicology Publications.

Picotti, Dina (2000). "Los aportes africanos en la cultura argentina" en *Jornadas Luz Negra sobre la Cultura Rioplatense - La Africanía ayer y hoy en el Río de la Plata*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral; Cátedra Unesco de Estudios Afro-Iberoamericanos de la Universidad de Alcalá de Henares et al. mimeo.

Popper, Karl (2002). *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza editorial.

_____ (2005). *Conocimiento objetivo: Un enfoque evolucionista*. Madrid: Editorial Tecnos.

Pratt, Marie Luise (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Traducción: Ofelia Castillo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Price, Richard (1981). *Sociedades cimarronas*. Siglo XXI: México.

Quintero, Ángel (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. Sociedad México D.F. y Madrid: Siglo XXI Editores.

_____ (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

Restrepo, Eduardo (2006). "Modernidades, subalternidades y escuela: a propósito de las antropologías del mundo" En: Hernando Bravo, Sonia Lucia Peña y David Jiménez (eds.), *Identidades, modernidad y escuela*. pp. 147-164. Bogotá: Universidad Pedagógica.

Reynoso, Carlos (2006). *Antropología de la Música. De los géneros tribales a la globalización*. Vol. 1: Teorías de la simplicidad. Vol. II: Teorías de la complejidad. Buenos Aires: Editorial Sb.

Riemann, Hugo (1967). *Riemann Musik Lexikon*. Mainz: B. Schott's Söhne.

Schechner, Richard (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge: Londres y Nueva York.

Schenker, Heinrich (1994-1997). *The Masterwork in Music*. 3 vols. Ed. William Drabkin. Cambridge: Cambridge University Press.

Stevenson, Robert (1971). *Music in Mexico: A historical survey*. New York: Thomas Y. Crowell Company.

Suazo, Salvador (1986). *Lúgarate Garifuna Yurumaina. La etnohistoria garífuna en San Vicente 1635-1797*. Tegucigalpa: Guaymuras.

Tala, K. I. (1998). *Orature in Africa*. Canada: University of Saskatchewan Press.

Taylor, Diana y Fuentes Marcela (2011). *Estudios avanzados de performance*. Traducción de Rubio, Bixio, Cancino y Peláez. México: Fondo de Cultura Económica.

Thompson B., John (1993) [1990]. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UNAM.

Vázquez Montalbán, Manuel (1972). *Cancionero General*. Lumen: Barcelona.

_____ (1998). *Crónica sentimental de España*. Grijalbo: Barcelona.

Villa Quintana, Carmen Rosa y Williams, Janvieve (2012). *Directorio Centroamericano de Organizaciones Afrodescendientes*. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, Ciudad de Panamá. Contracorriente Editores: Panamá.

Wagley, Charles (1960). "Plantation America: A culture sphere." *En Caribbean Studies: A Symposium*, editado por Vera Rubin, Seattle: University of Washington Press.

Walker Sheila (2001). *African Roots/American Cultures, Africa and the Creation of the Americas*, Rowman & Littlefield: Lanham, Maryland, EUA.

Westerman, George (1980). *Los Inmigrantes Antillanos en Panamá*. Panamá: Impresora de la Nación.

Whitten, Norman y Arlene Torres (1998). "To forge the future in the fires of the past: an interpretative essay on racism, domination, resistance and liberation". En Norman Whitten y Arlene Torres (Eds.). *Blackness in Latin America and the Caribbean. Social dynamics and cultural transformation. Volume I and II*. Bloomington, Indiana University Press.

Wicke, Peter (2001). *Von Mozart zu Madonna*. Suhrkamp Taschenbuch: Leipzig.
Williams, Raymond (1981). *Culture*. London: Fontana.

Williams, P. y Chrisman, L. (1994). "Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: An Introduction". En: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press

Zapata Olivella, Manuel (1991). *Levántate mulato: "Por mi raza hablará el espíritu"*. Bogotá: Rei Andes.

Zavala, Iris (2000). *Bolero*. Madrid: Celeste Ediciones.

Documentos y sitios de internet

Acevedo, Raziell (1997). Los ritmos tradicionales de Guanacaste. *Revista de Ciencias Sociales*, 75:23-28. UCR. Consultado 25/08/2011
<http://www.revistacienciassociales.ucr.ac.cr/los-ritmos-tradicionales-de-guanacaste/>

Adam, Tania y Losa Sara (2009). Manifestaciones artísticas de la "Diáspora" afroafricana en Barcelona. Proyecto *Expressions de l'Àfrica Negra a Barcelona*. CEA-Centre d'Estudis Africans de Barcelona. Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona. Consultado el 16/07/2010.
ceadiaspora2009.files.wordpress.com/2009/04/informe_diaspora_castellano.pdf

Agudelo, Carlos (2010). « Panorama de estudios sobre las poblaciones de origen africano en Colombia. Influencias, tendencias y contextos », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2010, [En línea], Puesto en línea el 23 marzo 2010. URL: <http://nuevomundo.revues.org/59187>. Consultado el 5/08/ 2011.

Aguilar, María (2009). Notas de Guarimba, Obra de Wotzbelí Aguilar. Dirección General de Investigación DIGI, Universidad De San Carlos de Guatemala USAC. Consultado 1/08/2014.
<http://digi.usac.edu.gt/bvirtual/informes/rapidos2009/INF-2009-008.pdf>

Alberti Giorgio, O'Connel Arturo y Paradiso José. Orígenes y vigencia del concepto centro-periferia. *Puente@Europa*. Número especial. Diciembre 2008.
www.ba.unibo.it/NR/rdonlyres/C701C6A6-6ED1-4385-92630DC754356654/137736/PuenteEuropaEspA6Dialogo.pdf Consultado el 10/09/2010.

Álvarez Arzate, Ma. Dolores, y Gámez Montenegro, Bayardo «Recopilación del conocimiento oral de la lengua y cultura garífuna» *Revista Pueblos y Fronteras digital* vol. 5, núm. 8, diciembre 2009–mayo 2010 Págs. 85-126
www.pueblosyfronteras.unam.mx/a09n8/pdfs/n8_art04.pdf Consultado 31/12/2012.

Anderson, Guillermo (2010). “De las comunidades garífunas a los grupos musicales no garífunas. Actualidad y futuro de la punta en la música popular hondureña.” Cap.1 (1.2) de la publicación: *En clave Afrocaribe. Expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, Haití y República Dominicana*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Coordinadores: Mariam Valencia y Manuel Monestel.
http://www.ccecr.org/cce/index.php?option=com_content&view=article&id=1583&Itemid=176 Consultado el 12/11/2010.

Antón, John y Del Popolo, Fabiana (2008). *Visibilidad estadística de la población afrodescendiente de América Latina: aspectos conceptuales y metodológicos*. Proyecto CEPAL-Comisión Europea: “Valorización de los programas regionales de cooperación de la Unión Europea, dirigidos a fortalecer la cohesión social”. Santiago de Chile. Consultado el 6/11/2010.

Arias, Arturo (1999). *Objetos Perdidos, Dulzuras Ignoradas. Sistematizando el Imaginario Centroamericano*. Escritor guatemalteco. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año XXV, Nº 50*. Lima-Hanover, 2º Semestre.
www.dartmouth.edu/~rcll/rcll50.htm Consultado el 4/02/2010

Arrivillaga, Alfonso (2010a). “Del tambor africano a la música garífuna. Un recorrido por las formas musicales y danzantes de los garínagu.” Cap.1 (1.1) de la publicación: *En clave Afrocaribe. Expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, Haití y República Dominicana*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Coordinadores: Mariam Valencia y Manuel Monestel. Consultado el 15/12/2011.

http://www.ccecr.org/cce/index.php?option=com_content&view=article&id=1583&Itemid=176

_____ (2010b). "El garawoun sonando la nación garífuna." *Revista Patrimonio Cultural*, enero diciembre 2010 /año 5/ número 5.
[www.culturacentroamericana.info/Centroamerica/...](http://www.culturacentroamericana.info/Centroamerica/) Consultado 11/10/2012

Ayala Herrera, Isabel Ma. Estructuras del Lenguaje Musical. Universidad de Jaén. (s.f.) Consultado 17/07/2013
http://www4.ujaen.es/~imayala/_private/estructuras/Tema%201%20sin%20resumir.pdf

Barbero, Martín (2004). Nuestra excéntrica y heterogénea modernidad. En publicación: Estudios Políticos No. 25. IEP, Instituto de estudios Políticos. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia: Colombia. julio-diciembre.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/iep/25/5%20Jesus%20Martin%20Barbero.pdf> Consultado el 13/02/2010.

Barrett, Alice (2010). Voces Garífunas guatemaltecas: el segmento olvidado de la diáspora africana en América Central. Traducido por María Florencia Ghiglione. Artículo publicado en el sitio del Council on Hemispheric Affairs (COHA).
<http://www.coha.org/voces-garifunas-guatemaltecas-el-segmento-olvidado-de-la-diaspora-africana-en-america-central/> Consultado el 15/12/2011.

Baumeister, Eduardo (2004). Movilidad espacial de la población nicaragüense a comienzos del nuevo siglo. 1a ed. Managua: SECEP; UNFPA
http://www.unfpa.org.ni/files/titulo/1312328422_Movilidad%20espacial%20de%20la%20poblacion%20nic.pdf Consultado 7/07/2013.

Beard, David y Gloag Kenneth (2005). Musicology. The Key Concepts. Routledge: London and New York. ISBN 0-203-57335-8 (Adobe E-Reader Format)
<http://xa.yimg.com/kq/groups/24960419/2120240761/name/KC-Musicology.pdf>
Consultado 17/07/2013.

Benson, William (1997). Music Making History: Africa Meets Europe in the United States of the Blues. In Nikongo Ba'Nikongo, ed., *Leading Issues in Afro-American Studies*. Durham, North Carolina: Carolina Academic Press, 1997, pp. 189-233.
Disponible en <http://asweknowit.ca/evcult/USBlues.shtml>. Consultado el 22/03/2014.

Bermúdez-Valverde, Quendy (2012). Las leyes anti-inmigratorias y la inmigración china a Costa Rica. Revista electrónica *Acta Académica* No. 50. Universidad Autónoma de Centro América. http://www.uaca.ac.cr/sites/default/files/acta_50.pdf Consultado 12/07/14.

Beverly, John. Dos caminos para los estudios culturales centroamericanos (y algunas notas sobre el latinoamericanismo) después de “9/11” Istmo. *Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* No. 8 enero– junio 2004 ISSN: 1535-2315. Consultado 22/06/2013.

Boaz, Franz (1940). *Race, language and culture*. New York: Macmillan Co.
http://antropologias.descentro.org/files/downloads/2011/09/BOAS_Race__Language__and_Culture.pdf. Consultado 2/06/2013.

_____ Cuestiones Fundamentales de Antropología Cultural. Título original: *The mind of primitive man* (The Macmillan Co., New York.) Traducido directamente de la 3ª edición corregida (abril, 1943) por Susana W. de Ferdkin 1ª edición castellana en esta serie: noviembre de 1964. <http://asodea.files.wordpress.com/2009/09/franz-boas-cuestiones-fundamentales-de-antropologia.pdf> Consultado 12/07/2013.

Boeree, C. George (1999). *Teorías de la Personalidad. George Kelly 1905-1967*. Traducción al castellano: Rafael Gautier (2002). Consultado 12/06/2012.
<http://webpace.ship.edu/cgboer/kellyesp.html>

Boivin, Mauricio, Rosato Ana, Arribas Victoria. *Constructores de Otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. 3ra. edición: 2004 Editorial Antropofagia. ISBN: 987-20018-6-3
http://www.subsur.net/antropologia_social_ciep/obligatoria/1%20Introduccion_constructores%20de%20otredad.pdf Consultado 15/07/2013.

Bou, Luis César (2007). La importancia de la historicidad para el África actual. XVII Simposio Electrónico Internacional: *África y La Problemática Del Desarrollo*. Centro de Estudios Internacionales para el Desarrollo.
http://www.ceid.edu.ar/biblioteca/2007/luis_cesar_bou_la_importancia_de_la_historicidad_para.pdf Consultado el 15/10/2010.

Buitrago Escobar, Flor Ángela (2011). Lectura sobre “Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto “criollo” en las letras hispanoamericanas (siglo XVI al XIX).” Vitulli, Juan M. y David M. Solodkow (2009). *Revista de Estudios sociales* No. 30. Universidad de los Andes. ISSN (versión en línea):1900-5180
<http://res.uniandes.edu.co/view.php/689/view.php>. Consultado 28/01/2014.

Burns, James (2010). *Rhythmic Archetypes in Instrumental Music from Africa and the Diaspora*. *Online Music Theory Magazine*. Society for Music Theory Volume 16, Nr. 4, December 2010 www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.burns.html. Consultado 18/07/2013.

Cáceres, Rina (2008). *Del olvido a la memoria*. ed. por Rina Cáceres Gómez, Oficina Regional de la UNESCO. Consultado el 13/11/2011.

unesdoc.unesco.org/images/0018/001841/184152S.pdf Documento archivado el 16 de junio de 2011.

Cancel, Mario R. (1992). *Autenticidad y originalidad en la literatura de la negritud*. Conferencia presentada en 1992 en el “Annual Conference: Puerto Rico and the Caribbean” en San Germán, Puerto Rico.
www.fafich.ufmg.br/~luarnaut/CancelAutenticidad%20y%20originalidad%20en%20la%20literatura%20de%20la%20negritud.pdf. Consultado el 4/11/2012.

Caro, Isaac. *Identidades judías contemporáneas en América Latina*. Atenea (Concepc.) [Online]. 2008, n.497, pp. 79-93. ISSN 0718-0462. Consultado el 28/09/2013.
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622008000100006&script=sci_arttext

Carvalho, José J. (2003). “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”. *Revista Transcultural de Música* #7. www.sibetrans.com/trans/index.htm Consultado el 2/02/2010.

_____ (2004). “Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento”. Serie antropológica 354. Departamento de Antropología (dan) Brasilia: campus universitário Darcy Ribeiro/unb prédio. www.dan.unb.br/br/serie-antropologica Consultado 27/09/2010.

Casaús Arzú, Marta Elena (1997). “Reflexiones en torno a la legitimidad del estado, la nación y la identidad en Guatemala, en el marco de los acuerdos de paz en Guatemala.” Ponencia en *VI Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, 29 y 30 de septiembre (1997) CECAL, Centro de Estudios Contemporáneos sobre América Latina, Universidad Complutense de Madrid.
www.ucm.es/info/cecal/encuentr/areas/politica/1p/casaus Consultado 8/07/2014.

Casillas Herrera, Pablo (2010). *Problemas Epistemológicos sobre la Cultura*. Coordinación de innovación Educativa. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
<http://dieumsnh.qfb.umich.mx/pensamientoC/cultura.htm> Consultado el 8/07/2010.

Castillo Fadic, Gabriel (1998). *Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano*. *Revista musical chilena* v.52 n.190. Versión impresa ISSN 0716-2790 Facultad de Artes, Universidad de Chile v.52 n.190 Santiago julio 1998.
www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627901998019000004&lng=es&nr=m=iso Consultado el 17/10/2010.

Claro Samuel (1967). "Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a La musicología hispanoamericana." *Revista Musical Chilena*. Vol. 21, No. 101. Consultado 23/11/ 2013.
www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewArticle/1445

Cwik, Christian (2011). Africanidad con "repugnancia": los zambos y el problema de la identidad en el Caribe centroamericano. Artículo publicado en *Ariadna Tucma Revista Latinoamericana*. Nº 6. Marzo 2011-Febrero 2012 www.ariadnatucma.com.ar
Consultado el 15/12/2012.

Cuningham Kain, Myrna (2006). *Anotaciones sobre el racismo por razones étnicas en Nicaragua*. Borrador Informe Final: Estudio sobre racismo por razones de identidad en Nicaragua. Centro para la Autonomía y Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
www2.ohchr.org/english/bodies/cerd/docs/ngos/capdi72_sp.pdf Consultado 2/01/2013.

Cunin, Elisabeth (Coord.) (2010). Mestizaje, diferencia y nación. Lo "negro" en América Central y el Caribe. Coedición: Instituto nacional de Antropología e Historia-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos- Institut de Recherche pour le Développement. Colección Africanía. Consultado el 5/08/2012
<http://www.ird.fr/afrodesc/IMG/pdf/MestizajeNacionIntroIndice2.pdf>

Chakrabarty, Dipesh (s.f.). "Una pequeña historia de los Estudios Subalternos", en *Anales de desclasificación*. Consultado el 1/06/2013.
http://reflexionesdecoloniales.files.wordpress.com/2013/03/india_subalternos.pdf

Chévrier, Jean-François (1998). *Activitat artística i interpretació de la Història*, en *Papers d'Art* nº 74, Girona. Publicado en: *Transversal* nº8, Lleida, Ajuntament de Lleida, 1999. www.acteon.es/czulian/pensar.htm Consultado el 19/10/2010.

Del Popolo, Fabiana (2008). Los pueblos indígenas y afrodescendientes en las fuentes de datos: experiencias en América Latina. Proyecto OPS-CELADE/CEPAL "Enfoque étnico en las fuentes de datos y estadísticas de salud", en el marco del Convenio de Cooperación OPS/CEPA. Naciones Unidas, Chile. Consultado el 5/04/2014.
www.eclac.cl/publicaciones/xml/0/25730/pueblosindigenas_final-web.pdf

Díaz Saldaña, Augusto (1992). Origen de la Noción de "Negritud", en *El negro en Colombia: En busca de la visibilidad perdida*. Obregón Luis Diego, Córdoba Libardo (compiladores). Facultad de Ciencias Sociales y Económicas. Centro de investigaciones y Documentación Socio-Económica, CIDSE. Universidad del Valle. Cali, Colombia.
<http://socioeconomia.univalle.edu.co/nuevo/public/index.php?seccion=CIDSE&ver=PUBLICACIONES&publicacion=DOCUMENTOS> Consultado el 27/08/2011

Díaz, Ramón y Madalengoitia, Oscar (2012). Análisis de la situación socioeconómica de la población afroperuana y de la población afrocostarricense. PNUD. Proyecto Regional “Población afrodescendiente de América Latina”. Consultado el 8/01/2013.

www.afrodescendientes-undp.org/FCKeditor_files/File/paal_pnud_analisis.pdf

Diccionario de Filosofía Latinoamericana. Poscolonialismo. www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/poscolonialismo.htm Consultado el 14/04/2014.

Embajada de Honduras en Colombia. Sitio oficial de internet. <http://embajadadehonduras.org.co/index.php/cultura-y-turismo/cultura-hondurena/etnias> Consultado el 2/08/2012.

Escoto, Julio (2001). “Peso del Caribe en la literatura centroamericana actual.” Artículo. Edición electrónica de la revista *Istmo* 2001. Consultado 11/09/2010) www.denison.edu/collaborations/istmo/n05/articulos/peso.html

Felices, Yahia (2008). “Los grandes exploradores del antiguo Islam. Parte II.” *Revista electrónica Nurain Magazine*. Consultado el 19/10/2011. <http://nurainmagazine.wordpress.com/2008/08/04/los-grandes-exploradores-del-antiguo-islam-parte-ii>

Fernández M., Mireya (2008). Diáspora: La complejidad de un término. Análisis de Coyuntura [online], vol.14, n.2, pp. 305-326. ISSN 1315-3617. www2.scielo.org.ve/pdf/rvac/v14n2/art17.pdf. Consultado 14/11/2013.

Ferrerira Makl, Luis (2008). Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Ensayo contenido en *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro por Gladys Lechini* [Compiladora]. Buenos Aires: Colección Clacso. Clacso coediciones/ CEA UNC. Consultado el 13/10/2011. biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/sursur/AFRICAN/african.pdf

_____ (2005). “Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio de sistemas musicales de tamboreo en el «Atlántico Negro»” en *V Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, IASPM-AL* Buenos Aires: INMCV www.hist.puc.cl/iaspm/baires/actasautor1.html Consultado el 12/08/2011.

Flores Rodrigo, Susana (2007). Principales acercamientos al uso de la música popular actual en la Educación Secundaria *Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación)*. N° 19, Junio. Consultado el 10/08/2010. <http://musica.rediris.es/leeme/revista/flores07.pdf>

Florescano, Enrique (1991). El nuevo pasado mexicano, Cal y Arena.
<http://eltapanco.blogspot.com/2009/05/afromexicanos-entre-negros-y-mestizos.html>.
Consultado el 29/05/2010.

Fra-Molinero, Baltasar (1991). La formación del estereotipo del negro en las letras hispanas: El caso de tres coplas en pliegos sueltos. University of Florida.
Artículo publicado en sitio: <http://tell.fill.purdue.edu/RLA-Archive/1991/Spanish-html/Fra-Molinero,Baltasar.htm> Consultado el 18/10/2011.

Fredrickson, George M. (1997). Auge y caída de las teorías racistas. Autor de *The Comparative Imagination: on the History of Racism, Nationalism and Social Movements* (University of California Press). Consultado el 22/09/2011.
http://www.unesco.org/courier/2001_09/sp/doss12.htm#top

Friedemann, Nina (1992). Huellas de africanía en Colombia. Nuevos escenarios de investigación. Thesaurus Tomo XLVII Núm. 3. Centro Virtual Cervantes.
http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/47/TH_47_003_071_0.pdf Consultado el 3/04/2010.

García Canclini, Néstor (2000). "Noticias recientes sobre la hibridación". Texto presentado en la II Reunión del Grupo de Trabajo "Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización" del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Caracas, 9 al 11 de Noviembre del 2000.
www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm Consultado 14/7/2010

García, Jesús 'Chucho' (2002). Encuentro y desencuentros de los "saberes" en torno a la africanía "latinoamericana". En publicación: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Daniel Mato. CLACSO. ISBN: 980-07-8346. Consultado el 10/06/2010.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/chucho.doc>

Gargallo, Francesca (2002). Garífuna, garínagu, caribe. Historia de una nación libertaria, Ciudad de México (edición digital de la autora).
<http://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/librosdefg/garifuna-garinagu-caribe/>
Consultado el 30/11/2012.

Garífunas. <http://www.eripere.com/html/garifuna.html>. Consultado el 30/11/2012

Giménez, Gilberto (2005). La concepción simbólica de la cultura. Capítulo 1 de Teoría y análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos (Tomos I y II). México, Conaculta–Icocult. Capítulo 1 completo.
www.paginasprodigy.com/peimber/cultura.pdf
Consultado el 28/10/2011.

Gordon, Edmund y Hale Charles (2000-2002). Organizaciones indígenas y negras en Centroamérica: Sus luchas por reconocimiento y recursos. Proyecto del *Caribbean Central American Research Council* (CCARC). Consultado el 18 de julio de 2012. www.ccarconline.org/organizacionescentroamerica.htm

Greene, Oliver N., Jr. (2004). Ethnicity, modernity, and retention in the Garifuna punta. *Black Music Research Journal* 22, no. 2: 189-216. Consultado el 14/02/2012. www.colum.edu/CBMR/Resources/Definitions_of_Styles_and_Genres/Punta.php

Griffith, Bessie (2008). Valores de libertad en la diáspora anglocaribeña. Centro de Estudios del Caribe. Ponencia presentada en la segunda edición del ciclo de Estudios de Pensamiento Social Caribeño. Sitio internet *La Ventana*. Portal informativo de Casa de las Américas. Consultado el 22/05/2011. <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4156>

Gudmundson, Lowell (2009). « Africanos y afrodescendientes en Centroamérica », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, [En línea], Puesto en línea el 18 diciembre 2009. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index57996.html>. Consultado el 01 marzo 2010.

_____ (1984). «Slavery and Abolition», *A Journal of Comparative Studies* Vol. 5: No. 1 (May 1984) Black into White in Nineteenth Century Spanish America: Afro-American Assimilation in Argentina and Costa Rica. www.mtholyoke.edu/acad/latam/SLAVERY-ABOLITION.html Consultado el 19/08/2011.

Guerrón Montero, Carla. (2002). "Ensayo histórico: Movimientos Laborales Afro-Antillanos y la Chiriqueiland Company en Bocas del Toro, Panamá 1890-1940". Primer Congreso Virtual Humanístico del Caribe 2002. Universidad de Puerto Rico en Humacao <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/guerronmontero.html>. Consultado 25/01/2013.

Gurdián, Galo (2007). Relaciones Europa-América Latina (REAL 2006) Citado en artículo *Discriminación racial persiste en Nicaragua*. El Nuevo Diario, edición electrónica. Miércoles 21 de marzo. Consultado el 12/08/2011. <http://impreso.elnuevodiario.com.ni/2007/03/21/nacionales/44337>

Gurdián Galo y Maricela Kauffmann (2005). ¿Minorías o pueblos indígenas y afrodescendientes en Nicaragua? Autonomía, Estado multiétnico y desarrollo humano. Reflexiones presentadas en el taller regional América Central. *Relaciones Europa-América Latina y la cuestión de la pobreza, el desarrollo y la democracia* (REAL 2006). www.lai.at/web/real2006/doc/texto_gurdian.pdf Consultado el 12/08/2011.

Gutiérrez, Carlos B. (1990). América en la filosofía hegeliana de la historia. *Revista Historia Crítica* No. 03. Páginas 127-131. Enero a junio. Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia. Consultado el 28/09/2011.

<http://historiacritica.uniandes.edu.co/indexar.php?c=Revista+No+03>.

_____ (2001). Deconstrucción, transformación y construcción de nuevos escenarios de las prácticas de la Afroamericanidad. *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Daniel Mato (comp.) ISBN 950-9231-64-9 Buenos Aires: CLACSO, agosto. Consultado el 10/02/2010.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/mato2/mato2.html>

González R. Sergio, Cavieres H. Héctor, Díaz C. Carlos, Valdebenito S. Mariela. Revisión del constructo de identidad en la psicología cultural. *Revista de Psicología*, vol. XIV, núm. 2, 2005, pp. 9-25, Universidad de Chile. Consultado el 15/07/2013.
Disponible en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26414202>

Gudmundson, Lowell (2009). « Africanos y afrodescendientes en Centroamérica: », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates [En línea], Puesto en línea el 18 diciembre 2009. URL: <http://nuevomundo.revues.org/57996>. Consultado el 1/06/2014.

Hall, Stuart (1994) Estudios culturales: dos paradigmas. *Revista Causas y Azares No.1*. www.scribd.com/doc/13472144/Stuart-Hall-Estudios-culturales-dos-paradigmas Consultado el 08/02/2010.

_____ (2003). ¿Qué es "lo negro" en la cultura popular negra? Traducción: V. Dritz-Nilson, Valeria Suárez. Biblioteca Virtual Universal.
www.biblioteca.org.ar/libros/1899.pdf Consultado 16/01/2014

Heredia Vásquez, Rubén (2004). El son, esencia musical de México.
www.correodelmaestro.com/anteriores/2004/julio/artistas98.htm
Consultado el 5/11/2012

Herskovits, Melville (1941). *The myth of the negro past*. Boston: Beacon Press.
Disponible en Universal Library.Internet Archive BookReader.
<https://archive.org/details/mythofthenegropa033515mbp> Consultado 2/02/2014.

Hoffmann, Odile (2006). Negros y fromestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado. *Revista Mexicana de Sociología* [en línea] 2006, vol. 68 [citado 2011-08-08].
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=32112598004>. ISSN 0188-2503. Consultado el 4/03/2010.

Ibarra, Eugenia (2007). La complementariedad cultural en el surgimiento de los grupos zambos del cabo gracias a dios, en la mosquitia, durante los siglos xvii y xviii. *Revista de Estudios Sociales* no. 26. Pp. 1-196. ISSN 0123-885X: Bogotá, Colombia; Pp. 105-115.

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123885X2007000100008&lng=es&nrm=iso&tlng=es Consultado el 11/10/2011.

Jhonson, Anita (2012). "In the old days .La memoria de nuestros ancestros es sagrada". Cuaderno cultural creole 2. *Programa Conjunto de Revitalización Cultural y Desarrollo Productivo Creativo en la Costa Caribe de Nicaragua*. UNESCO, San José. www.cadpi.org/cadpi/files/7313/5490/9320/2_Cuaderno_Cultural_Creole.pdf Consultado 24/01/2013.

Kellner, Douglas (1997). *The Frankfurt School and British Cultural Studies: The Missed Articulation*. Cultural Studies and FS: McGuigan reader [cta] c:\mc\csfs final version 1/1/97 www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/MCKellner/CSFS.html Consultado 10/05/2013.

Korsbaek, Leif y Sámano Rentería, Miguel Ángel. (2007). El Indigenismo en México: Antecedentes y Actualidad. Revista electrónica Ra Ximhai, enero-abril, año/vol. 3, número 1. Universidad Autónoma de México. www.ejournal.unam.mx/rxm/vol03-01/RXM003000109.pdf Consultado 25/01/2013.

La Cumbancha. Naufragios, tormentas y encuentros sorpresa: El particular y emotivo sonido de África en América Central. Andy Palacio y el Colectivo Garifuna lanzan Wátina. Febrero 2007. Texto de Dmitri Vietze, rock paper scissors y Jacob Edgar, Cumbancha. Consultado 8/01/2013. www.cumbancha.com/files/artist_biographies/andy_palacio_biografiaespanol.pdf

La Música de Gaspar Sanz. Partituras de Guitarra Flamenca. <http://www.ctv.es/USERS/norman/jacarac.htm> Consultado 27/12/2011.

Lander, Edgardo (2000). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Compilador. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires. Consultado el 11/04/2013. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>

Lange, Frederick (1994). Evaluación Histórica del Concepto de la Gran Nicoya. *Revista Antropológica del museo nacional de Costa Rica*. Vol.18 (1-2) y Vol. 19 (1-2). www.metabase.net/docs/mn-cr/02959.html Consultado 13/12/ 2012.

Lechini, Gladys (2008). Los estudios sobre África y Afroamérica en América Latina. El Estado del Arte. Ensayo contenido en Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro por Gladys Lechini [Compiladora]. Buenos Aires: Colección Clacso. Clacso coediciones/ CEA UNC. biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/sursur/AFRICAN/african.pdf Consultado el 13/10/2011.

Leman, Marc. (2008). Systematic musicology at the crossroads of modern music research. In Schneider, A (Ed.), *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 24. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 89-115. <http://cf.hum.uva.nl/mmm/debat/leman.pdf> Consultado 16/07/2013.

León, Argeliers (1961). *Actas del Folklore*. Reeditadas en 2005 por la Fundación Fernando Ortiz. La Habana 2005, 378 págs. <http://www.hispanocubano.org/tnc/index.htm> Consultado el 4 de febrero de 2012.

Limonta, Soraya; Jarrosay, Dionisio; García, Yahyma y Guili Ana Isabel (s.f.). Ponencia *La expresión lingüística como sentimiento de pertenencia de la inmigración franco-haitiana en el habla del Guantanamero*. Universidad de Guantánamo, Cuba. http://www.atenas.cult.cu/?q=system/files/u541/presente_en_el_habla_del_Guantanero.pdf Consultado 3/08/2013.

Linares, María Teresa (2012). Elementos primigenios del son y su relación con otros géneros del Caribe y Herencia Transcultural en la Música del Caribe. Escritos publicados en www.herencialatina.com/El_Son_y_La_Salsa_Santodomingo/Elementos_Primigenios_del_son.htm www.herencialatina.com/Congreso_de_Musica/Herencia_Transcultural_en_la_Musica_del_Caribe.htm. Consultados el 4 de febrero de 2012.

Lipski, John M. (2002). *El perfil de Panamá en el entorno de los contactos lingüísticos afrohispanicos*. Conferencia presentada en la reunión anual de la Afro Latin American Research Association (ALARA), Ciudad de Panamá, 8 agosto de 2002. www.personal.psu.edu/jml34/afropan.pdf

_____ (2007). A blast from the past: ritualized Afro-Hispanic linguistic memories (Panama and Cuba) Pennsylvania State University: *Journal of Caribbean Studies* 21:3 (2007), 163-188. www.personal.psu.edu/jml34/blast.pdf Consultado 5/01/2013.

López Cano, Rubén (2010). "Musicología manual de usuario". Texto didáctico. www.lopezcano.net Consultado 16/07/2013.

_____ (2008). "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Tima, Reggetón y Sonideros. En Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (eds.). *Músicas, Ciudades, Redes: creación musical e interacción social*. Salamanca: SIbE-Fundación Caja Duero. Versión online www.lopezcano.net Consultado el 7/03/2015.

López Wilmor (2010). "Historia y herencia musical afrocaribeña en Nicaragua." Cap. 2 (2.1) de la publicación: En clave Afrocaribe. Expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, Haití y República Dominicana. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Coordinadores: Mariam Valencia y Manuel Monestel. Consultado el 14/09/2011.
www.ccecr.org/cce/index.php?option=com_content&view=article&id=1583&Itemid=176

Llorente, Coralia. (1985). Afro-Panamá. Enciclopedia de la Cultura para Niños y Jóvenes. Suplemento Educativo Cultural del Diario La Prensa.
http://inestec.iespana.es/danza_de_los_grupos_negros.htm. Consultado 12/04/2011.

Lull, James (2011). Supercultura para la era de la información. Artículo en línea.
www.jameslull.com/supercultura.html. Consultado 20/01/2014.

Malaver Rodríguez, Rodrigo (2003). De la oralitura al etnotexto: un ejemplo de aplicación. En: Colombia Enunciación ISSN: 0122-6339 ed: Fondo de Publicaciones. Universidad Distrital Francisco Jose De Caldasv.8 fasc. p.27 - 43, 2003.
<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/enunc/article/viewFile/2476/3454>
Consultado 29/08/2014.

Maloney, Gerardo y George, Leslie. 2010. "Las expresiones musicales de los afropanameños." Cap. 2 (2.3) de la publicación: En clave Afrocaribe. Expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, Haití y República Dominicana. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Coordinadores: Mariam Valencia y Manuel Monestel.
www.ccecr.org/cce/index.php?option=com_content&view=article&id=1583&Itemid=176
Consultado el 15/01/2011.

Manzari, H. J. "Rompiendo el silencio—Entrevista con el escritor costarricense Quince Duncan". *Afro-Hispanic Review* 23.2 (2004): 87-91. Consultado el 8/05/2011.
www.jstor.org/stable/23054558

Martín Corrales, Eloy. Los sonos negros del flamenco: sus orígenes africanos. *Revista La Factoría*. Junio - Septiembre del 2000 · nº 12
www.lafactoriaweb.com/articulos/martin12.htm Consultado el 22/09/2010.

Martínez Montiel, Luz María. 2005. Afroamérica, la tercera raíz. En *Tres grandes cuestiones de la historia de Iberoamérica: ensayos y monografías* [CD-Rom con 51 monografías] José Andrés Gallego (dir.). España: MAPFRE, Fundación MAPFRE Tavera ISBN: 84-932739-5-3.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=9636>
Consultado el 15/05/2011.

Martínez, Yesenia (2008). "Esclavitud, ciudadanía y memoria: Puertos Menores en el Caribe y el Atlántico". Texto de presentación de simposio celebrado en San Pedro Sula, Honduras en noviembre 2008. Consultado el 24/07 2012
www.afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=1917

_____ (1993). "La pluralidad del mestizaje", en III Encuentro Nacional de *Afromexicanista*, Colima, coordinado por Luz maría Martínez Montiel y Juan Carlos Reyes, 20-40. Colima: CNCA, Gobierno del Estado de Colima. Consultado el 7/01/2011.

Masís, María Elena (2012). El aporte de la cultura *afro-caribeña*. Boletín electrónico del M.N.C.R. Dic. 2012. http://www.museocostarica.go.cr/es_cr/aportes/el-aporte-de-la-cultura-afro-caribe-a.html?Itemid=120. Consultado 3/01/2013.

Mato, Daniel (2004). Estado y sociedades nacionales en tiempo de neoliberalismo y globalización. *En publicación: La cultura en las crisis latinoamericanas*. Alejandro Grimson. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. ISBN: 987-1183-01-1 Consultado 15/01/2014.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100918092231/14mato.pdf>

Mazzola, Guerino (1999). Semiotic Aspects of Musicology: Semiotics of Music. Art. 152. In: Posner et al. (eds.): *Semiotics (Handbook, Vol.III)*. Berlin: W. de Gruyter. Artículo publicado en www.ifi.uzh.ch/~mazzola/mazzola.html - Consultado el 11/11/2012.

Meléndez, Dennis (2009). Principales géneros musicales presentes en la música típica y folklórica costarricense. Disponible en sitio internet propio.
<https://dmelende.wordpress.com/2011/05/15/generos-musicales-presentes-en-la-musica-tipica-y-folklorica-costarricense/> Consultado 2 /09/2013.

Meléndez Obando, Mauricio (1999). Presencia de África en las familias costarricenses. Día de las Culturas y las raíces de los costarricenses, Edición 10. *La Nación Edición Electrónica*. La Nación, S.A. Consultado el 27/11/ 2012.
www.mtholyoke.edu/acad/latam/raices10mauricio.html

_____ (2001). Las castas en Hispanoamérica. Clases y diversidad racial durante la colonia. Publicado en *Raíces de nación.com*, Edición 25.
<http://www.mtholyoke.edu/acad/latam/castas25.html> Consultado el 28/11/2012.

_____ (2002). "Las raíces mulatas de una ciudad "española": los arquitectos *afromestizos* de Guatemala", conferencia presentada en la XXIV *Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, Dallas, Texas, EE.UU., julio de 2002. www.mtholyoke.edu/acad/latam/antiguaworkfinal.html
Consultado el 6/01/2011.

Meza Sandoval, Gerardo (2006). Square Dance y Calypso limonense, una revisión comparativa. Universidad de Costa Rica | Edición Digital: 25 / 08 / 2007. www.intersedes.ucr.ac.cr/10-art_14.html Consultado el 19/01/2013.

_____ (2009). Villancico de Negros, una ventana por donde se ve e integra al otro. *Revista electrónica Comunicación*, 2009. Agosto diciembre, año/vol. 18, número 002 Instituto Tecnológico de Costa Rica. pp. 13-21. www.tec.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/revista_comunicacion/anteriores/Vol18-A30-Num2%202009/2.pdf Consultado el 6/06/2012.

Monestel, Manuel (2010). "Nowhere like Limon. Limón is the land of freedom. La música afrodescendiente en la región caribeña de Costa Rica." Cap. 2 (2.2) de la publicación: *En clave Afrocaribe. Expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, Haití y República Dominicana.* Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Coordinadores: Mariam Valencia y Manuel Monestel. www.ccecr.org/cce/index.php?option=com_content&view=article&id=1583&Itemid=176

Mignolo, Walter (2005). "Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: la lógica de la colonialidad y la postcolonialidad imperial." Conferencia Inaugural del Programa de Estudios Postcoloniales, Centro de Estudios Avanzados, de la Universidad de Coimbra. Traducida del inglés por Eduardo Restrepo. Consultado el 4/03/2010. www.tristestopicos.org/walter%20mignolo_postcolonialidad_tristestopicos.pdf

Moore, Robin. (2002). Échale salsita. Reseña del libro con el mismo nombre en *Estudios-Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, ed. Enero 2002 "Cultura e identidad racial en América". Luis Duno Gottberg (Coordinador). <http://www.revistaestudios.com.ve/estudios-19/> Consultado el 5/11/ 2012.

Morales, Mario Roberto (2007). "Modernidad periférica y mestizaje diferencial en América Latina. Al margen del poscolonialismo subalternista". *Colonialidad y crítica en América Latina. Bases para un debate.* Mabel Moraña, Enrique Dussel y Carlos Jáuregui, eds. México: Universidad de las Américas, Puebla, Serie Pensamiento Latinoamericano (2007) Págs. 391-428. <http://snuilas.snu.ac.kr/iberopdf/snuibero200209.pdf>. Consultado el 30/01/2010.

Multiculturalismo, resistencia y educación intercultural afrocolombiana (2002). Coordinadora Nacional de Etnoeducación, MEN. Colombia. Consultado el 28/11/2011. www.mineducacion.gov.co/1621/articles-85375_archivo_pdf.pdf

Música de las islas de la bahía, Honduras. <http://rutamusicalhn.wordpress.com/la-ruta-musical/country-isleno/> Consultado 14/09/2013.

Nagore, María (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Revista Electrónica Músicas al Sur - Número 1 - Enero 2004
<http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html> Consultado 12/08/2014.

Nettl, Bruno (2003). Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los “otros” y de nosotros como etnomusicólogos Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review #7 (2003) ISSN: 1697-0101 www.sibetrans.com/trans/trans7/nettl.htm
Consultado el 16/07/2010.

Nina Rodrigues, Raymundo. Os Africanos no Brasil. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. Rio de Janeiro 2010.
<http://www.ufgd.edu.br/reitoria/neab/downloads/os-africanos-no-brasil>
Consultado 12/07/2013.

Niño, Hugo (1997) Etnopoesía y literatura en el fin de las oposiciones. En: Etnopoesía del Agua y Litoral Pacífico. Bogotá; Colección Primera puerta. Pontificia Universidad Javeriana. Consultado 29/08/2014.
www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/folios14_08arti.pdf

Ocampo, Marlon. La rocola. “Sobre los orígenes del chiqui-chiqui.”
Entretenimiento› Música› www.forodecostarica.com Consultado 5/10/2012.

Ochoa, Ana María (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review#6 (2002) ISSN: 1697-0101 www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200608
Consultado 15/01/2014.

Offen, Karl H. (2002). The Sambo and Tawira Miskitu: The Colonial Origins and Geography of Intra-Miskitu Differentiation in Eastern Nicaragua and Honduras. Ethnohistory 49:2, University of Oklahoma. www.bio-nica.info/Biblioteca/Offen2002.pdf
Consultado el 12/09/2014.

Olivas Olivas (2002). “La zarabanda”, el baile proscrito de Nicaragua.” Artículo en edición electrónica de *La Prensa de Nicaragua*. 28 de septiembre del 2002 / Edición No. 22865
<http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2002/septiembre/28/regionales/regionales20020928-02.html> Consultado el 22/10/2012.

Onwuekwe, Agatha Ijeoma (2006). The socio-cultural implications of African music, dance. Music, and Cultural Expression in Nigeria: Historical and Contemporary Trends. In N. Ojiakor & I. Ojih (Eds.) *Readings in Nigerian Peoples and Culture*. 80 – 98. Enugu: NGIB Publishers.
www.ajol.info/index.php/cajtm/article/.../67042 Consultado 21/01/2014.

Pajuelo Teves, Ramón (2002). El lugar de la utopía aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder. *En libro: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. www.clacso.org.ar/biblioteca

Palacios Barahona, Calos Mauricio (2007). Estudio introductorio para el conocimiento de los nueve pueblos indígenas y negros de Honduras. Monografía. UNICEF Honduras. www.territorioindigenaygobernanza.com/hon_12.html Consultado 10/07/2014.

Preciado, Dionisio (1987). Los cantos folklóricos ¿lo auténtico contra lo bello? Un nuevo concepto de música folklórica. *Revista de Folklore*, nº 75, Pág. 75-80. <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=643> Consultado 25/07/2013.

Pérez, Rolando (2007). El mito del carácter invariable de las líneas temporales. *Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review* #11 (2007) ISSN: 1697-0101 <http://www.sibetrans.com/trans/a128/el-mito-del-caracter-invariable-de-las-lineas-temporales> Consultado el 10/04/2012.

Pérez García, Yulianela (2010). El impacto sociocultural de los árabes en las identidades latinoamericanas. Algunos apuntes para el debate. Ponencia en el VI Congreso Iberoamericano de pensamiento. Holguín. Cuba. 25-27 octubre, 2010. C www.uh.cu/.../uploads/2011/11/Yulianela-Impacto-Sociocultural.pdf Consultado 22/05/2013.

Pérez Matos Nuria Esther, Setién Quesada Emilio (2008). La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias. Una mirada a la teoría bibliológico-informativa. *Acimed*. 2008; 18(4). bvs.sld.cu/revistas/aci/vol18_4_08/aci31008.htm Consultado 26/05/2013.

Pico Pascual, Miguel A. (2000). Presencia de la música tradicional en la producción vanguardista. *Revista de Folklore*, nº 234, Pág. 183-192 www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1867 Consultado 25/07/2013.

Piola, Renate (2009). [Entre la]- vastedad de la experiencia - [y la] -violencia de la escritura - notas sobre las mujeres y lo popular. *Revista electrónica Razón y Palabra*, No. 63, México www.razonypalabra.org.mx/n63/varia/RPiola.html Consultado el 20/4/2011.

Pueblos de África. ikuska.com/Africa/Etnologia/Pueblos/pueblos_fram.htm Consultado 30/06/2014.

Portuondo, Gladys (2007). "La Transculturación en Fernando Ortiz: imagen, concepto, contexto." *Letralia* No. 86. Cagua. En sitio electrónico: www.letralia.com onultado 3/03/2011.

Procuraduría para la Defensa de los Derechos Humanos (2012). Derechos humanos de las poblaciones afrodescendientes. Módulo de Capacitación. Nicaragua. www.oacnudh.org/wp-content/uploads/2013/02/Mo%CC%81dulo-de-capacitacio%CC%81n-portada.pdf Consultado el 5/04/2014.

Pulido Ritter, Luis (2010) "Lord Cobra, cosmopolitismo y la diáspora caribeña en Panamá". Héctor Leiva (ed.). Istmo 20: s.n. www.denison.edu/istmo/ Consultado 19/09/2013.

Putnam, Lara Elizabeth (2004). "La población afrocostarricense según los datos del Censo de 2000". En: Luis Rosero Bixby (Ed.). *Costa Rica a la luz del Censo 2000*. San José, Costa Rica: Centro Centroamericano de Población de la Universidad de Costa Rica/Proyecto Estado de la Nación/Instituto de Estadística y Censo. www.ccp.ucr.ac.cr/noticias/simposio/pdf/putnam.pdf Consultado el 5/01/2013.

Quijano, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina (2000). En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf> Consultado el 16/07/2011.

Quintero Rivera, Ángel G. (2001). El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas "mulatas" a la modernidad eurocéntrica convencional. En publicación: *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Daniel Mato. CLACSO. ISBN: 950-9231-64-9 bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/mato2/quintero.pdf Consultado el 1/10/2012.

Rada, Myriam Andrea (2006). Reflexiones sobre el estudio del arte en cualquier sociedad. Trabajo final de Curso DAP-426 *¿Arte o Artefacto? Aproximaciones a la Antropología de Arte*. Universidad Simón Bolívar. www.artepopulardelmundo.com/archivos/experienciaEstetica.pdf y elpapeldelabolivar.dsm.usb.ve/index.php?id=1445 Consultado el 27/02/2010.

Ramírez Mercado, Sergio (2009). "África que llevamos dentro." Conferencia dictada en el Museo Nacional de Costa Rica. Octubre 2009. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, 35-36: 61-68, 2009-2010 www.latindex.ucr.ac.cr/anuario-35-36/anuario-35-36-07.pdf Consultado 18/07/2014.

Rashidi, Runoko (1998). "History notes: Columbus came late - The African Presence in early America." *The Global African Presence*. www.cwo.com/~lucumi/runoko.html Consultado el 16/07/2010.

Raussel, Pau (1999). "Cultura y Poder." Cap. 1 del libro *Políticas y sectores culturales en la comunidad valenciana*. (España): Tirant lo Blanch.

www.uv.es/econcult/pdf/PoderCultura.pdf Consultado 13/05/2013.

Ramírez, Sergio (2010). Ritmos lejanos, músicas cercanas. En *Del Olvido a la Memoria (2): esclavitud, resistencia y cultura*. ed. Por Rina Cáceres Gómez, Oficina Regional de la UNESCO. unesdoc.unesco.org/images/0018/001841/184152S.pdf Documento archivado el 16 de junio de 2011. Consultado el 13/02/2013.
www.ccecr.org/cce/index.php?option=com_content&view=article&id=1583&Itemid=176

Regelski, Thomas (2007). "Dando por Sentado el 'Arte' de la Música: una Sociología Crítica de la Filosofía Estética de la Música" (Fragmentos). musica.rediris.es/leeme/revista/regelski07.pdf Consultado el 25/05/2010.

Restrepo, Eduardo (2004). Teorías contemporáneas de la etnicidad. Stuart Hall y Michel Foucault. Colección Jigra de letras. Colombia: Editorial Universidad del Cauca. es.scribd.com/doc/6751640/Restrepo-Eduardo-Teorias-Contemporaneas-de-La-Etnicidad Consultado 22/01/2014.

_____ (2003). Entre arácnidas deidades y leones africanos. Contribución al debate de un enfoque afroamericanista en Colombia. Bogotá: Tabula Rasa No. 1: 87-123. ISSN 1794.2489
www.revistatabularasa.org/numero_uno/Erestrepo.pdf Consultado 3/03/2011.

Robles Cahero, José Antonio (2008). Un paseo por la música y el baile populares de la Nueva España. <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/danza/danza.htm> Consultado el 5/12/2011.

Rodríguez Diego, Eva María. (2011). El villancico: Origen e Historia. Sitio internet *Suite 101.net*. Historia y humanidades. Musicología. suite101.net/article/el-villancico-origen-e-historia-a72366 Consultado 4/08/2013.

Rovira Morgado, Rossend (2008). Mesoamérica: concepto y realidad de un espacio cultural. *Proyecto de Investigaciones Arqueológicas La Ventilla 2006-2008 (Teotihuacan)*. Universidad Complutense de Madrid. Consultado 10/01/2015.
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/8-2/rovira.pdf>

Ruiz Rodríguez, Carlos (2007). Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas. *TRANS-Revista Transcultural de Música* www.sibetrans.com/trans/a130/estudios-en-torno-a-la-influencia-africana-en-la-musica-tradicional-de-mexico-vertientes-balance-y-propuestas. Consultado el 12/05/2011.

Sans, Juan Francisco (s.f.). Elementos del Análisis Schenkeriano. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Depto. de Música de la Escuela de Artes. Cátedra de Análisis Musical. Consultado el 14/06/2011.

www.academia.edu/2556575/Elementos_del_Analisis_Schenkeriano

Scherzinger, Martin (2010). Temporal Geometries of an African Music: A Preliminary Sketch. Online Music Theory Magazine. Society for Music Theory. Volume 16, Nr. 4, December 2010. Consultado 22/08/2013.
www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.scherzinger.html

Suárez Salazar, Luis Armando, y Amézquita, Gloria (compiladores) (2013). El gran Caribe en el siglo XXI. Crisis y respuestas. Consultado 30/06/14.
biblioteca.clacso.org.ar/clacso/gt/20130628121000/EIGranCaribe.pdf

Seifert, Josef (1998). The critical role of Weltanschauung – Axiological reflections. *20th World Congress of Philosophy*. Mesa redonda dirigida por Ash Gobár 11/08/1998. Boston.
www.yumpu.com/en/document/view/6714433/the-critical-role-of-weltanschauung-internationale-akademie-fur- Consultado 31/03/2014.

Senior Angulo, Diana (2007). “La incorporación social en Costa Rica de la población afrocostarricense durante el siglo xx, 1927-1963”. Tesis de posgrado en historia. Sistema de Estudios de Posgrado y Editorial de la Universidad de Costa Rica.
ccp.ucr.ac.cr/noticias/compton/pdf/senior.pdf Consultado 23/11/2012

Sepúlveda, Luis (2001). Un viejo que leía novelas de amor, 50a ed., *Colección Andanzas No. 180*. Barcelona: TusQuets.
www.xtec.cat/~ivilater/Un_Viejo.pdf Consultado 27/08/2014

Sojo, Carlos (2010). Igualitarios. La construcción social de la desigualdad en Costa Rica. 1ª. ed. – San José, C.R.: Master Litho: PNUD, 180 páginas.
www.flacso.or.cr/fileadmin/documentos/2010/IGUALITICOS_Sojo_2010.pdf Consultado 21/11/2011.

Solano Muñoz, Edgar (2005). Las regiones no integradas de Centroamérica: el caso de la Mosquitia. *Revista Intersedes*. ISSN 1409-4746. Volumen VI, Número 10. Publicación semestral. www.intersedes.ucr.ac.cr/10-art_09.html Consultado el 19/10/2010.

Steingress, Gerhard (2006). El caos creativo: Fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica. *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, ISSN 1696-0270, N°. 6, 2006, págs. 43-75. Consultado 4/01/2011 www.institucional.us.es/revistas/anduli/6/art_4.pdf

Soto Quirós, Ronald y Díaz Arias, David (2007). Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica. De la Colonia a las Repúblicas Liberales. *Cuaderno de Ciencias Sociales 143*. FLACSO, Costa Rica. Consultado 22/03/2010

<http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/icap/unpan034506.pdf>

Stocking George W., Jr. (1996). Franz Boas and the Culture Concept in Historical Perspective. [originally published in *American Anthropologist*, 68:867-882, 1966]
Consultado 10/07/2013. <http://aaanet.org/sections/gad/history/077stocking.pdf>

Strauchler, Sebastian (2006). La Chacona.
www.strauchler.com.ar/docs/SebastianStrauchler-LaChacona.pdf
Consultado 23/11/2011.

Tagg, Philipp (2000). High and Low, Cool and Uncool, Music and Knowledge. Conceptual falsifications and the study of popular music. Keynote speech, IASPM UK conference, Guildford, July <http://tagg.org/articles/iaspmuk2000.html>
Consultado 12/06/2010.

_____ (2001). Popular Music Studies — Bridge or barrier? Artículo presentado en el simposio 'La musica come ponte fra popoli', organizado por el Istituto per l'educazione musicale in lingua italiana, Bolzano, 7 Noviembre, 1998. Publicado posteriormente en *Musica come ponte tra i popoli / Die Musik als Brücke zwischen den Völkern*, ed. G Tonini, Bolzano: Libreria Musicale Italiana.
<http://tagg.org/articles/bolz9811.html> Consultado 12/06/2010.

_____ (2002). Text and Context as Corequisites in the Popular Analysis of Music. Artículo presentado en la conferencia *Musical Text and Context*, Cremona.
<http://tagg.org/articles/cremona.html> Consultado 13/06/2010.

_____ (1997). Ensayo sobre el libro *Music and Cultural Theory* de John Shepherd and Peter Wicke. Cambridge: Polity Press.
<http://tagg.org/articles/shepwik1.html> Consultado 13/06/2010.

Tagg, Philip (1982). Analyzing popular music: theory, method and practice. First published in *Popular Music*, 2 (1982): 37-65 <http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html>
Consultado 22/09/2013.

Tinelli, Giorgio (2008). Las élites centroamericanas desde el enfoque de centro-periferia. *Puente@Europa*. Número especial. www.ba.unibo.it/NR/rdonlyres/C701C6A6-6ED1-4385-9263_0DC754356654/137738/PuenteEuropaEspA6Tinelli.pdf
Consultado el 9/9/2011.

Torres, Latorre Nuria (2006). Interculturalidad y transculturalidad. Sobre el pertenecer. Artículo publicado en sitio:
www.legislaciony politicaculturalmichoacan.gob.mx/ Consultado el 12/12/2011.

Troyano, José Fernando (2010). El Racismo. Consideraciones sobre su definición conceptual y operativa. *Revista Internacional de Estudios Migratorios*. CEMyRI. UAL España. www.riem.es/lib/pdf/ing/Art_10_001.pdf Consultado el 15/03/2014.

Valdés García, Félix (2012-3). La negritud en la filosofía caribeña: El ejercicio de disección de un concepto. *Revista de Filosofía* No. 72, 2012-3, pp. 107-123. ISSN 0798-1171. Habana, Cuba.
<http://revistas.luz.edu.ve/index.php/rf/article/viewFile/13101/12664>
Consultado 19/07/2014.

Vásquez Fernández, Salvador (2008). Las raíces del olvido. Un estado de la cuestión sobre el estudio de las poblaciones de origen africano en México. Publicado en *Los estudios afroamericanos y africano en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Compilado por Gladys Lechini. Editor: Centro de Estudios Avanzados: Programa de Estudios Africanos; Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/sursur/AFRICAN/11vaz.pdf Consultado 5/11/2011.

Vega, Carlos (1997). "Mesomúsica: Un Ensayo sobre la Música de Todos." *Revista musical chilena*. [Online]. jul. vol.51, no.188 [citado 20 julio 2006], p.75-96. Disponible en la World Wide Web:
www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627901997018800004&lng=es&nrm=iso. ISSN 0716-2790. Consultado 15/10/2011.

Villanueva Barreto, Jaime (2006). Las diferentes maneras de ser racional: doxa y episteme en la fenomenología de Husserl. *La lámpara de Diógenes. Revista de Filosofía. Números 12 y 13*; pp.114-125
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2213522> Consultado el 13/09/2011.

Vives José (1961). Episteme y doxa en la ética platónica. Revista electrónica de filosofía *Convivium*. Número 11-12, pps. 99-135. Universitat de Barcelona.
http://www.erevistas.csic.es/ficha_articulo.php?url=oai:raco.cat:article/76216&oai_iden=oai_revista190 Consultado el 15/03/2014.

Williams, Kent C. (2001). *Afromestizo. The Third Root*. Serie de artículos colocados en el sitio web LWF Communications, Ohio.
<http://www.bjmjr.net/afromestizo/index.htm> Consultado el 07/07/2010.

Wilson, Olly (1984). "Black Music as an Art Form." *Black Music Research Journal*, 12 (1984): 1-22.
<http://links.jstor.org/sici?sici=02763605%281983%293%3C1%3ABMAAAF%3E2.0.CO%3B2-7> Consultado 6/02/2012.

Wilson, Carlos "Cubena" Guillermo (2003). "El aporte cultural de la etnia negra en Panamá." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. No. 7 noviembre– diciembre. Consultado el 21/11/2011.
<http://collaborations.denison.edu/istmo/n07/articulos/aporte.html#biblio>

Winters, Clyde (1980). Manding writing in the New World--Part 1, *Journal of African Civilization*, Number 1, pp.81-97. <http://olmec98.net/ortiz1.htm>
Consultado el 18/10/2009.

Vodovozova, Natalie (1996). A contribution to the history of the villancico de negros (Tesis de maestría sobre artes) Department of Hispanic and Italian Studies. The University of British Columbia. Consultado 29/07/2013.
http://www.nataliya.us/pubs/Operstein_villancico_de_negros.pdf

Yúdice, George (2002). "Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales". En: Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, pp: 339-352.
<http://www.enfocarte.com/5.25/pensamiento1.html> Consultado el 22/11/2009.

Zapata Webb, Yuri Hamed (2007). *Historiografía, Sociedad y Autonomía. Desde Tuliwalpa, hasta las Regiones Autónomas de la Costa Caribe nicaragüense. Un pasado y un presente diferente. TOMO 1. Proyecto "Apoyo a la promoción y defensa de los derechos de los pueblos Indígenas y Afrodescendientes de la Costa Caribe de Nicaragua."*
http://www.enlaceacademico.org/uploads/media/historiografia_sociedad_autonomia_tom1.pdf Consultado 24/07/2013.

Zulian, Claudio (1999). Revista cultural electrónica *Transversal* nº8, Lleida, Ajuntament de Lleida, Cataluña. Artículo completo en sitio
<http://www.acteon.es/czulian/pensar.htm>
Consultado el 12/03/2010.

X, Malcolm Traditional African Music
http://artsites.ucsc.edu/igama/2%20%20encyclopedia/elegam%20content%20files/c%200-%20faaiscj/01_chapter1.pdf Consultado el 10/05/2010.

Sitios internet consultados para material biográfico

Walter Ferguson

Artículos

“Toda mi gratitud es para Costa Rica”. Entrevista. Periódico La Nación/Costa Rica.2010.

www.nacion.com/2010-07-11/.../Entretenimiento2441120.aspx

Yazmin Ross sobre Walter Ferguson. 2006.

http://www.caribenet.info/vivere_06_ross_ferguson.asp?l=

Rubén Blades

Artículos

“Rubén Blades asegura que el reggaetón es panameño.” 2007.

http://www.cronicaviva.com.pe/index.php?option=com_content&task=view&id=120&Itemid=30

"Siembra" de Rubén Blades y Willie Colón. “El disco que derrumbó el mito de que la salsa era solo para bailar”. La Prensa /Panamá 2008.

<http://www.casamerica.es/es/otras-miradas/fama-y-sociedad/el-disco-que-derrumbo-el-mito-de-que-la-salsa-era-solo-para-bailar>

«Lo que hago se desprende de lo que soy». Entrevista Parte 1, por Rubén Yizmeyán. 2003. Rel-Uita / La Insignia. Uruguay.www.lainsignia.org/2003/febrero/cul_075.htm

“Si gana Torrijos, me voy a Panamá”. Entrevista Parte 2, por Rubén Yizmeyán. 2003. www.lainsignia.org/2003/septiembre/cul_016.htm

Archivos audiovisuales

Entrevista. CNN Español. 2009.

http://www.youtube.com/watch?v=muETRUuw8ul&feature=player_detailpage

Entrevista. Latin Music USA. Cap.2. 2009.

http://www.youtube.com/watch?v=H3TgbzGc_ic&feature=player_detailpage

Entrevista exclusiva en el marco de concierto en Medellín/Colombia. 2010. Parte 1 y 2.

http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=0MIkv5gjHW0
http://www.youtube.com/watch?v=HVifQZ9BjR0&feature=player_detailpage

Rubén Blades define la palabra salsa. Blogg del sitio internet rubenblades.com
http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=VCWBN55DLpk

Luis Enrique Mejía

Artículos

Entrevista exclusiva para *Contra Cultura*, por Carlos Ernesto García. 2012
<http://www.contracultura.com.sv/luis-enrique-mejia-godoy-que-tiene-la-musica-v>

“Entre el desencanto y la esperanza” Periódico La Prensa/Nicaragua. 2011.
www.laprensa.com.ni/2011/07/26/.../67868-desencanto-esperanza

“Postalita al Procurador que procura enredar las cosas”. Artículo sobre Derechos de Autor. Por: Luis Enrique Mejía Godoy. 2008.
<http://escritoresporlatierra.wordpress.com/2008/07/18/postalita-al-procurador-que-procura-enredar-las-cosas-por-luis-enrique-mejia-godoy/>

Luis Enrique Mejía Godoy: “Conversaciones con un trovador errante.” Revista Agulha.com Brasil. 2008. <http://www.luisenriquemejia.blogspot.com/>

“Un jueves con relatos de un trovador errante”. Artículo sobre presentación del libro *Relincho en mi sangre* de Luis E. Mejía-Godoy. 2002.
<http://www.laprensa.com.ni/cgi-bin/print.pl?id=revista-20020425-06>

Poeta cantor y pintor de sonoridades. “El tercer componente escondido es el que ha sonado con todos sus ritmos”. Entrevista sobre folklore, música, identidad y africanidad en Nicaragua. 2008. <http://www.elnuevodiario.com.ni/nacionales/15393>

Archivos audiovisuales

Entrevista después de concierto en EUA. 2011
djnica.com & chavalo.com
http://www.youtube.com/watch?v=VfmRBWYJu5o&feature=player_detailpage

Forum Social 2012. Entrevista y extracto de concierto en Porto Alegre/Brasil. 2012.
http://www.youtube.com/watch?v=_5-cSueAzvU&feature=player_detailpage

Entrevista. Periódico El centroamericano. 2008.
https://www.youtube.com/watch?v=_9MxHkvHKX

ANEXOS

ANEXO 1. SEMBLANZA⁹⁴ Y DISCOGRAFÍA DE LUIS ENRIQUE MEJÍA GODOY



Imagen N°17: Luis Enrique Mejía Godoy

Fuente: www.aimdigital.com.ar

Luis Enrique Mejía Godoy nació en Somoto, Departamento de Madriz, al norte de Nicaragua, el 19 de febrero de 1945. Es el tercero de siete hijos de una familia de artistas, músicos, pintores y artesanos. Desde muy niño mostró su interés en la música, tocando la percusión, la marimba y el piano empíricamente. Formó con compañeros del colegio su primer grupo de aficionados a la música. Su primera experiencia como músico popular la tuvo con la orquesta de su pueblo *Jazz Madriz*, cantando boleros y baladas.

En 1967 viajó a Costa Rica en donde regresa a la universidad en 1969, para dedicarse exclusivamente a la música profesionalmente. Ingresa al grupo *Los Rufos*, con quienes grabó sus primeras canciones y sus primeros discos. En 1970 se desintegran *Los Rufos* y se hace solista, con su propia guitarra. Graba sus primeras

⁹⁴Fuente de información: sitio internet www.losmejiagodoy.com/index.php?option=com_content&view=article&id=46:biografia-luis-enrique-mejia-godoy&catid=35:bio&Itemid=34

canciones de contenido social con CBS-Indica. Escribe sus primeras canciones. Residió en Costa Rica hasta 1979, país donde desarrolló un importante trabajo como solista de la canción social, escribió sus primeras canciones de contenido social y de protesta contra la dictadura somocista. Se vinculó a las luchas estudiantiles de Nicaragua y a la solidaridad con la lucha de pueblos hermanos de Centroamérica y América Latina. Fundó en 1975 el grupo Tayacán con músicos de Costa Rica, Venezuela y Chile, con quienes viajan a Honduras, El Salvador, México y Alemania. Fundó el movimiento de la nueva canción costarricense, también fundó el *Centro Cultural La Casona del Higuerón* y el *Centro de Cultura Popular Cecupo*, entre 1975 y 1978. Trabajó como responsable de la oficina de actividades culturales de la Universidad Nacional de Heredia de 1973 a 1979. Entre 1978 y 1979 viaja a EUA, Venezuela, Panamá, Perú, Ecuador, México, Guatemala y Belice como solista y junto a su hermano Carlos Mejía Godoy y su grupo *Los Palacagüina*.

Después del triunfo de la Revolución Sandinista, se integró al trabajo cultural desde el Ministerio de Cultura de Nicaragua, dirigido por el poeta Ernesto Cardenal. Trabaja en el Depto. de Música de ese Ministerio, dedicó gran parte de su tiempo al trabajo voluntario como cantautor, visitando barrios, escuelas, universidades y viajó por todo el país como cantor popular. Fundó en 1981 la empresa nicaragüense de grabaciones culturales *ENIGRAC*, desde la cual, con un grupo de amigos músicos, técnicos y trabajadores de la cultura, produjo más de 100 discos de música folklórica, popular nicaragüense y poesía, pero también de música latinoamericana. Fue director de *ENIGRAC*, hasta 1988. En 1980 fundó también el grupo *Mancotal*, con músicos de distintas expresiones musicales y experiencias artísticas con el que grabó cinco discos y realiza numerosas giras por Centroamérica, Europa, EUA, América Latina, Canadá y el Caribe

Desde 1988 se dedicó exclusivamente a la música como compositor, cantautor y productor artístico. Hizo varias giras con el grupo salvadoreño la *Banda Tepehuani* y otros destacados músicos nicaragüenses por Centroamérica, México, Europa y EUA, con los que realizó trabajos temporales.

Luis E. Mejía tiene alrededor de 300 canciones compuestas, 18 discos grabados en Costa Rica y en Nicaragua, que además han sido editados en México, EUA, Argentina, Uruguay, Venezuela, Holanda, Alemania y Japón. Sus canciones han sido traducidas a varios idiomas y han sido incluidas en el repertorio de otros cantautores de EUA, América Latina y Europa.

Su producción “Razones para vivir” de Sony Music-Indica de Costa Rica, alcanzó los primeros lugares en el *hit parade*, e importantes resultados en las ventas, especialmente en Costa Rica y Nicaragua por su canción *Pobre la María*. “Trovador errante” (1996) de *Nicarib Productions* de Nicaragua, es un homenaje a su padre Carlos Mejía Fajardo y a los compositores nicaragüenses en general y en especial a Rafael Gastón Pérez, Erwing Kruger y Víctor M. Leiva.

Ha musicalizado la poesía de los poetas: Rubén Darío, Ernesto Cardenal, José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos, Gioconda Belli y José Cuadra Vega y a los poetas latinoamericanos Julio Cortázar, Jorge Debravo, Joaquín Gutiérrez, León Sigüenza, Otto René castillo y ha puesto música a documentales y películas para el cine y la televisión. Ha recibido múltiples reconocimientos y distinciones, por su labor cultural y artística, de parte de instituciones culturales nicaragüenses, el más importante, el premio nacional Rubén Darío, la más alta distinción a artistas e intelectuales. Declarado hijo dilecto de su pueblo Somoto, y recibido diplomas y distinciones de organizaciones sociales y de beneficencia. También ha sido declarado huésped de honor, de alcaldías de EUA y América Latina.

En 1993, fundó con sus hermanos Carlos y Chico Luis Mejía Godoy, con amigos de la cultura nicaragüense y empresarios, el primer café-concert de Nicaragua *La Buena Nota*, en donde trabajaron hasta el mes de junio de 1998. En este importante centro para la música nacional estuvo con su hermano Carlos, su grupo y *Los Palacagüina*, todos los fines de semana durante cuatro años y medio, logrando convocar alrededor de la música, en la lucha por la paz, la concertación y el reencuentro de distintos sectores sociales nicaragüenses, a más de 50,000 personas y personalidades como presidentes y expresidentes de Centroamérica, embajadores de

todo el mundo, miembros de partidos políticos de todas las tendencias e ideologías, representantes de distintas organizaciones en congresos internacionales, profesionales, artistas e intelectuales.

Es actualmente presidente de la asociación de cantautores nicaragüenses, *Ascan-Volcanto, Ong* a través de la cual desarrollan una importante labor de promoción de la canción nacional en todo el país, en coordinación con la asociación de promotores de la cultura *APC*, alcaldías y otras organizaciones, realizando conciertos gratuitos, además de un programa radial semanal y apoyando el desarrollo y la promoción de los más destacados jóvenes cantautores. Es también miembro de la organización internacional *PAD* (artistas por la paz y el desarme nuclear), con sede en Finlandia y ha estado presente en congresos internacionales en Europa y Japón.

Con sus hermanos y personalidades nicaragüenses en 1996 creó la *Fundación Mejía Godoy, Ong (FMG)* sin fines de lucro, que nació para el desarrollo socio-cultural y a través de la cual ha realizado en este primer año de trabajo, importantes producciones creativas: grabaciones de canciones y videos para el programa de salud reproductiva, violencia intrafamiliar y la lucha contra el sida. También a través de la *FMG*, ha realizado varios conciertos especiales como: “30 años de vida artística de Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy”, “Camilo Zapata, Claniero mayor”, un reconocimiento al creador del son nica y reconocimiento a personalidades del arte y la cultura de Nicaragua.

Con 30 años de vida artística ininterrumpida, Mejía ha viajado por todo el mundo y compartido el escenario con artistas internacionales como Mercedes Sosa, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Joan Manuel Serrat, Quilapayún, Inti-illimani, Eugenio León, Oscar Chávez, Amparo Ochoa, León Gieco, Quinteto Tiempo, Los Hermanos Parra, Holly Near, Adrián Goizueta, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Jackson Browne, Peter Seger, Peter Paul and Mary, y Luis Enrique (su sobrino, cantante y percusionista muy exitoso), entre otros.

DISCOGRAFÍA

Hilachas de Sol (CBS) Costa Rica 1970

Este es Mi Pueblo (CBS) Costa Rica 1972

Para Luchar y Quererte Pueblo (CBS) Costa Rica 1975

Amando en Tiempo de Guerra (CBS) Costa Rica 1979

La Libertad en Cada Calle (CIGARRON) Venezuela 1978

Canto a Mi Pueblo en Lucha (SEGOVIA) San Francisco, California 1978

La Revolución (CBS) Costa Rica 1980

Luis E. y Mancotal en Holanda (KKLA) Holanda 1980

Un Son Para Mi Pueblo (ENIGRAC) Nicaragua 1981

Yo Soy De Un Pueblo Sencillo (ENIGRAC) Nicaragua 1983

Para Construir la Patria (ENIGRAC) Nicaragua 1983

A Pesar De Usted (ENIGRAC) Nicaragua 1985

Nicaraficánico (PENTAGRAMA) México 1988

Amando en tiempos de guerra (PENTAGRAMA) México 1988

Razones Para Vivir (SONY MUSIC) Costa Rica 1993

Astillas Del Mismo Canto Vol. I (NICARIB) Nicaragua (Antología) 1994

70-80 Luis E. Mejía (10 años). Antología (SONY) Costa Rica 1996

Trovador Errante (NICARIB) Nicaragua 1997

Astillas Del Mismo Canto Vol. II (NICARIB) Nicaragua (Antología) 1997

Mujer de carne y hueso (Fundación Mejía Godoy) Nicaragua 2002

Relincho en la sangre (Managua Anamá Eds.) (Libro de memorias) 2002

Nicaribe soy (MA Productions) Canadá 2003

Nicaragua canta (CPC Umes) Brasil 2005

Mis boleros (PapayaMusic) Costa Rica 2007

Tengo América en mi voz (FONOCAL) 2010

ANEXO 2. SEMBLANZA⁹⁵ Y DISCOGRAFÍA DE WALTER FERGUSON



Imagen N°18: Walter Ferguson

Fuente: www.explorecostarica.com

Walter Ferguson, conocido como “Gavitt”, nació en 1919 en Guabito Panamá. Su familia se instaló pronto en Costa Rica y el pequeño Walter pasó buena parte de su infancia en Jamaica Town, un barrio de Puerto Limón. Allí vivió con su tía y recibió algunas lecciones de órgano. Sus padres vivían en Cahuita a donde regresó aún en su infancia para instalarse ahí definitivamente.

A partir de muy temprana edad mostró gran interés por la música y aprendió a tocar la armónica o dulzaina que le prestaba su hermano mayor. Posteriormente

⁹⁵Fuente de información: *Walter Ferguson "el rey del calipso" apunte biográfico* de Françoise Kühn de Anta (2005). Ver bibliografía.

aprendió de manera autodidacta a tocar dos instrumentos clave en su vida musical: la guitarra y el clarinete. Tocando este último, fundó en los años cincuenta el *Grupo Miserable* junto a otros calypsonians limonenses como Rají y Pitún. Ya en los sesentas comenzó a componer calypso de manera más estable y hasta la fecha tiene más de un centenar de canciones compuestas, de gran calidad y relevancia cultural para el pueblo limonense. Es hasta la década de los años ochenta que se realizó una grabación en acetato, titulada *Calypsos del Caribe de Costa Rica*, en la cual se recogían algunos de sus temas más famosos. Sin embargo, no fue sino hasta el advenimiento de la compañía discográfica costarricense Papaya Music que se le dio la oportunidad a Walter Ferguson de grabar su primer disco compacto. El primer problema que se le presentó al equipo productor del disco fue que "Mr, Gavitt" no tenía la menor idea de desplazarse hasta San José para emprender la grabación del disco, de modo tal que el equipo de grabación debió trasladarse hasta Cahuita, específicamente, hasta el pequeño hotel que su familia posee a la entrada del Parque Nacional Cahuita, en donde los sonidistas debieron forrar una habitación con colchones y alfombras para aislar las loras y los perros que había en la casa y elevar la temperatura ambiente de modo que se pudieran aislar los sonidos de su voz y su guitarra.

Finalmente, su trabajo fue valorado y rescatado, pues con la publicación de *Babylon*, la obra de Ferguson se convirtió en un suceso nacional e internacional, no solo por sus ingeniosas letras sino por las suí generis condiciones en que el álbum fue grabado. Ferguson ya era una especie de mito en el Caribe costarricense antes de la publicación de *Babylon*, pero con la aparición de este disco y de su segundo álbum *Dr. Bombodee*, su estatura musical lo ha sacado del olvido del mito para convertirlo otra vez en un calypsonian.

Mr. Ferguson ha contribuido a enriquecer el acervo musical costarricense y ha recibido varios reconocimientos y honores como el Premio Nacional de Cultura Popular, el *Premio ACAM* en el 2002 y el *Premio Ancora* en el 2003.

Sus canciones han sido grabadas en varios discos por empresas como *Verve Folkways*, *Lyrichord*, y discos suyos han sido editados por el Ministerio de Cultura

Juventud y Deporte de Costa Rica y por el Centro Cultural de España en Costa Rica. Sus canciones han sido grabadas por otros grupos costarricenses como *Cantoamérica* desde los años 80.

DISCOGRAFÍA

Calypsos del Caribe de Costa Rica (Ministerio de Cultura, CR) 1986

Babylon (Papaya Music) 2002

Dr. Bombodee (Papaya Music) 2004

ANEXO 3. SEMBLANZA⁹⁶ Y DISCOGRAFÍA DE RUBÉN BLADES



Imagen N°19: Rubén Blades

Fuente: <http://www.rubenblades.com/fotostodosvuelven/>

⁹⁶Fuente de información: sitios internet www.literaberinto.com/pentagrama/rubenblades4.htm y www.americasalsa.com/biografias/ruben_blades.html.

Rubén Blades es cantante, compositor, actor y figura política. Nació el 16 de julio de 1948, en la ciudad de Panamá. Desde temprana edad, Blades estuvo expuesto a la música gracias a sus padres. Su madre, Anoland Bellido de Luna, nacida en Cuba tocaba el piano. Su padre, Rubén Blades, nacido en Colombia tocaba la percusión.

Su abuela paternal también tuvo gran influencia sobre el cantautor.

"Mi abuela Emma, la cual estaba conmigo todo el tiempo, inculcó en mí el sentido de justicia, y el que todos podemos servir como parte de la solución. Esta es la perspectiva con la cual yo me desarrollé y la fundación que me ayudó a ir hacia adelante."

Durante su adolescencia, su familia fue relativamente de bajos recursos. En esos días también había disturbios políticos en el país, particularmente relacionados al Canal de Panamá y las relaciones con los Estados Unidos. Su padre era un hombre de cambios. Perteneciente a una familia de ascendencia inglesa que pasó de ser jockey a jugador de baloncesto y de jugador de baloncesto a detective; pero siempre manteniéndose fiel a su gran afición: la música y, más concretamente, la percusión. A los seis años de edad, Blades ganó un concurso de cuentos para niños de primaria. Desde entonces no ha dejado de escribir.

Su abuela Emma, que estuvo con él durante su temprana juventud, le inculcó el sentido de justicia, y la conciencia colectiva solidaria. Hasta 1964 Blades declara haber sido totalmente pro-yanqui, en cuanto a sus gustos personales, la música y su forma de ver la vida. Pero los sucesos de enero de 1964, en los que Estados Unidos se negó a levantar la bandera de Panamá en la zona del canal y produjeron un saldo de 25 muertos, le hicieron abrir los ojos y comenzó a hacerse serias preguntas de índole social y político.

Rubén Blades continuó sus estudios con regularidad y se matriculó en la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional de Panamá. Mientras tanto, sus inclinaciones musicales lo incitaron a cantar con grupos musicales como *El Conjunto Latino* de Papi Arosemena. También participó ocasionalmente con *Los Salvajes del Ritmo*, y *Bush y sus Magníficos*, llegando a cantar en grabaciones para

ambos grupos. Pero presiones por parte de los profesores de la universidad, lo obligaron a abandonar el canto por un tiempo.

En 1968, la Universidad de Panamá cierra debido a problemas políticos, lo que hace que Rubén tomara la decisión de viajar a la ciudad de Nueva York y contactara a Pancho Cristal, el productor de Cheo Feliciano. Cristal había escuchado a Blades cantar en Panamá y le ofreció hacer una grabación con la Orquesta de Pete Rodríguez. *De Panamá a New York* salió al mercado en 1970, pero sin llamar mucho la atención.

A pesar de los continuos problemas políticos y económicos en Panamá, Blades regresó al país para terminar su carrera en leyes cuando la universidad reabre sus puertas. Inmediatamente después de graduarse, se reunió con su familia en Miami, y luego volvió a Nueva York, para así desarrollar más su música. En ese momento tomó el único trabajo disponible en la *Fania Records* en Nueva York, el de cartero.

Ese trabajo le dio los contactos con gente importante en el campo musical latino de Nueva York. Otros intérpretes, como Richie Ray y Bobby Cruz, Ismael Miranda ya habían grabado composiciones escritas por Rubén, pero su verdadero toque de suerte vino cuando Ray Barretto en busca de un cantante para su banda, le da el puesto de vocalista. Luego grabó junto a Tito Gómez en el álbum *Barretto* (1975). Participó como invitado en otras grabaciones de la *Fania*, y con la *Fania All-Stars*. En 1976, Rubén Blades reemplazó al vocalista Héctor Lavoe, quien había dejado la banda de Willie Colón. Colón y Blades luego empezarían lo que eventualmente representaría un cambio importante en la música salsa.

En su primer álbum con Colón, *Metiendo Mano* (1977), dos canciones sobresalen: *Plantación Adentro* y *Pablo Pueblo*. Ambas canciones impactan a los seguidores y conocedores de la música salsa, al igual que a experimentados músicos, por la visión de Blades de los problemas sociales. El siguiente álbum, *Siembra* (1978), expandió la visión social y musical del primer álbum. Las repercusiones de las canciones *Pedro Navaja* y *Plástico* llevaron la producción al puesto más alto entre los álbumes de música salsa del año.

El álbum vendió más de un millón de ejemplares y llegó al primer puesto en las listas de éxitos musicales de la mayoría de los países de habla hispana (disco de oro y platino) al igual que en los Estados Unidos. La canción número uno en las carteleras musicales *Pedro Navaja* hizo al público darse cuenta de la influencia enorme que la música salsa podía tener como vehículo de comentario social y la reacción del público fue instantánea e irresistiblemente positiva.

El famoso álbum es luego seguido por dos más, *Maestra Vida* (1980), un drama musical de dos partes utilizando personajes los cuales exploraban los problemas sociales en una forma bien personal. En 1982, Blades descubrió su talento como actor en el cine. El dueño de la *Fania* Jerry Massucci le ofreció un papel protagónico en una película de bajo costo, la cual Massucci estaba produciendo titulada: *The Last Fight* dirigida por Fred Williamson. A pesar de que la película no tuvo impacto comercial, hizo que Blades se interesara en el medio cinematográfico y empezara una exitosa carrera como actor de cine. Sin embargo, su experiencia como actor no lo alejó de su carrera musical, ni tampoco de su continuo interés en la música latina.

Después de seis años con Willie Colón, Blades decidió formar su propia banda musical para así poder desarrollar sus propias ideas musicales. Su descontento con las prácticas de negocios por parte de la *Fania Records* había aumentado y lo llevó a firmar contrato con *Elektra Records*. Empieza con la agrupación llamada *Seis del Solar*, experimentando con formatos nuevos y únicos en la música salsa. Eliminó los instrumentos de viento y bronce y utilizó ciertas corrientes más cercanas a la música rock. Junto a *Seis del Solar*, grabó *Buscando América* (1984). El álbum incluyó varias canciones exitosas, entre ellas, el tema principal de *Buscando América*.

Rubén Blades inauguró la década de 1990 firmando contrato con *Sony Music International*, *A&R Development* New York, que abrió una nueva etapa en su carrera. Sus álbumes, *Caminado*, *Amor y Control* y *La Rosa de los Vientos*, conformaron una trilogía en la que su obra definitivamente se encaminó hacia la universalización de los ritmos y estilos que conforman hoy parte esencial de la música latina. En su álbum, *Tiempos*, Rubén Blades con la colaboración del grupo e *Editus* y otros músicos

costarricenses, dio un paso más en su afán de refinar y engrandecer los ritmos latinos; para ello no ha dudado en incorporar elementos de música clásica contemporánea, como base a todo un despliegue de genio, originalidad y compromiso, tanto musical como social.

En 1994 se presentó a las elecciones presidenciales de su país natal en un intento de crear y evidenciar un movimiento social y democrático existente en el país, pero ignorado hasta entonces. Su militancia política está basada en la lucha contra la injusticia social y la defensa de las minorías étnicas, culturales y sociales. En 2004 apoyó la candidatura presidencial de Martín Torrijos, cuando este ganó las elecciones, Rubén Blades fue asignado como Ministro de Turismo hasta 2009. En 2007 presentó un programa llamado el show de Rubén Blades SDRB, un programa transmitido desde Panamá en el cual interactúa con todo el público, habla de salsa y de los nuevos grupos musicales.

En 2009, después de terminar su cargo como ministro de turismo de Panamá, inició una gira por Puerto Rico, Venezuela, Ecuador, Perú, EUA y Panamá donde demostró que sigue vigente con sus canciones e interpretaciones. En los últimos dos decenios ha tenido gran cantidad de colaboraciones y participaciones especiales con artista de talla mundial como Juan Luis Guerra, Tito Nieves, Chayanne, Maná, Los Van Van, Calle 13, Gilberto Santa Rosa entre otros.

También como actor durante más de tres décadas se ha destacado su participación en importantes producciones cinematográficas y con grandes actores.

FILMOGRAFÍA

2013	2012	2011	2009	2004	2003
<i>The Counselor</i>	<i>Safe House</i>	<i>Cristiada</i>	<i>Spoken Word</i>	<i>Secuestro express</i>	<i>Spin</i>

2003	2002	2002	2000
<i>Imagining Argentina</i> con Antonio Banderas y Emma Thompson	<i>Once upon a time in Mexico</i> con Johnny Depp	<i>Assassination Tango</i>	<i>All the pretty horses</i> con Matt Damon y Penélope Cruz

1999	1997	1997	1995	1994
<i>Cradle Will Rock</i>	<i>Chinese Box</i>	<i>The Devil's Own</i> con Harrison Ford y Brad Pitt	<i>Scorpion Spring</i>	<i>Color of Night</i> con Bruce Willis

1994	1993	1991	1991	1990
<i>A Million to Juan</i>	<i>Life with Mikey</i>	<i>The Super</i>	<i>Crazy from the Heart</i>	<i>The Lemon Sisters</i>

1990	1990	1990	1989	1988
<i>The Two Jakes</i>	<i>Predator 2</i>	<i>Mo' Better Blues</i>	<i>Disorganized Crime</i>	<i>The Milagro Beanfield War</i>

1988	1988	1987	1986	1985
<i>Homeboy</i>	<i>Romance da Empedrada</i>	<i>Fatal Beauty</i>	<i>Critical Condition</i>	<i>Crossover Dreams</i>

1984	1983
<i>Por los Caminos Verdes</i>	<i>The Last Fight</i>

A la anterior filmografía se suma su participación en la película *Hands of Stone* (*Manos de Piedra*) sobre la vida del boxeador panameño “Mano de Piedra Durán”, que será estrenada en el 2015, y una buena cantidad de participaciones en series de televisión. Ganó el premio *CableACE* al Mejor Actor por su papel en el telefilm *Alternativa mortal* (*Dead Man Out*, 1989) con Danny Glover y Tom Atkins, y trabajó en el controvertido musical de Broadway *The Capeman* (1988) de Paul Simon.

DISCOGRAFÍA⁹⁷

Rubén Blades con Los Salvajes del Ritmo (Lucuso Productions, 1968)

Con Pete “El Conde” Rodríguez

De Panama A New York - From Panama to New York (Sonido, Inc., 1970)

Con Ray Barretto

Barretto (Fania, 1975)

Con Fania All-Stars

Los muchachos de Belén en *Tributo a Tito Rodríguez* (Fania, 1976)

Juan Pachanga en *Rhythm Machine* (Columbia, 1977)

Sin tu cariño en *Spanish Fever* (CBS, 1978)

Prepara en *Cross Over* (CBS, 1979)

La palabra adiós en *Commitment* (FNA, 1980)

⁹⁷ Dada la inmensa cantidad de grabaciones de Rubén Blades como cantante-artista invitado en producciones de otros artistas, esta discografía no contiene todas sus colaboraciones.

Con Willie Colón

Metiendo Mano (Fania, 1977)

Siembra (Fania, 1978)

Maestra vida (Fania, 1980)

Canciones del Solar de los Aburridos (Fania, 1981)

The Last Fight (Música Latina, 1982)

Tras la Tormenta (Sony, 1995)

Frente a Frente (Sony Music Latin, 2013)

Con Calle Trece

La Perla en Los de atrás vienen conmigo (Sony BMG, 2008)

Otras Producciones

El que la hace la paga (Fania, 1983)

Mucho mejor (Fania, 1984)

Buscando América (Elektra, 1984)

Escenas (Elektra, 1985)

Agua de luna (Elektra, 1987)

Doble filo (Fania, 1987)

With Strings (Fania, 1988)

Nothing but the Truth (Elektra, 1988)

Solamente la verdad (Elektra, 1988)

Antecedente (Elektra, 1988)

Caminando (CBS, 1991)

Amor y control (CBS, 1992)

La rosa de los vientos (Sony, 1996)

Tiempos (Sony, 1999) (Colaboración creativa de Editus Ensemble)

Mundo (Sony, 2002) (Colaboración creativa de Editus Ensemble)

Conceptos (Sony, 2003)

Cantares del subdesarrollo (Rubén Blades producciones, 2009)

Eba Say Aja (Ariel Rivas Music, 2012) (Colaboración con Cheo Feliciano)

Tangos (Rubén Blades, 2014)

Dedicación:

A mi esposa Lyssette y a mi hijo Joel, construcción principal de mi vida.

A Maria Cecilia (“Ceci”) y Luis Alberto, mis padres que, con distinta mano, han abonado gran parte de la tierra donde ha crecido y se ha desarrollado esta investigación.